

مكتبة الدراسات الأدبية

١٩٨٨

جلال العشري

# صرخات .. في وجه العصر



دار المعارف



Bibliotheca Alexandrina

0004352





صرخات ..  
في وجه العصر



مكتبة الدراسات الأدبية

٨٥

# صرخات .. في وجه العصر

جلال العشري



دار المعارف

---

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج ٢٠٢٠

الإلهُ مَوْجُودٌ .. وَهَذَا هُوَ الشَّيْطَانُ !

جان كوكتو (اللاهوتية)





## تقديم

أن نكون عصريين معناه قبلًا . . . أن نكون أصلاء

أن نكون عصريين معناه قبلًا أن نكون أصلاء ، فالأصالة والمعاصرة وجهان لحقيقة واحدة ، وثمة سببية متبادلة بين الجانبين ، فبمقدار ما نكون أصلاء نكون معاصرين ، وليس التمسك في أحدهما إلا نقصاً في كليهما . . . لأن العلاقة بينهما أشبه بعلاقة السوائل في الأواني المستطرقة . . . تزداد أو تنقص معاً في وقت واحد ، بنفس المقدار وعلى نفس المستوى . ونعني بالأصالة تلك الطاقة الروحية الكامنة في ضمير الشعب داخل الدولة ، أو الفرد داخل الشعب ، والتي تمكته من معاقبة أرضه واحتياق ماضيه . . لا بمعنى الانسياق فوق تراب هذه الأرض والتعصب لهذا للماضي ، ولكن بمعنى الحمل والاستيعاب ، واستلهام القيمة الدافعة إلى التواصل والاستمرار .

وإذا كانت الأرض من ناحية هي التكوين اللدني للرقعة المائتية التي يرتكز عليها الفرد ومنها يتطلق ، لأنها الرقعة التي فيها نبث وطوقها ينمو وعلى امتدادها تكذب له الحياة ، فإن للماضي من ناحية أخرى هو التوصيف الروحي لأبعاد المعنى وأغوار القيمة التي يستمد منها المواطن جوهر إحساسه بالحياة . وهاتان القيتان معاً هما جنتنا للمواطن حل الأصالة . . بهما يحيا ويلونهما لا يقرى على التخليق .

والقيمة الكبرى التي للأرض ليست في كونها ملجأً أو مأوى ، وإنما هناك قيمة جوهرية للأرض ، أي للأرض باعتبار جوهرها الحقيقي وهو الانتماء . . (فخر النبل) بالنسبة لي لا يعطيه أي نير آخر ، لا (السن) ، ولا التميز ، ولا الفولجا) من حيث أنه يعني بالنسبة لي مجموعة من الوجدانات أحييها ، أوحي التي تعيش ، وهي التي تقودني إلى معرفة حقيقي الدلائلية ، وهذا إحساس لا يستعره من هو في حالة الانغماس ، وإنما يعانيه من يتملكه الشعور بالاختراب .

وكذلك للماضي أو التراث لا تمثل قيمته الكبرى في كونه مجموعة من الأساطير على المستوى التاريخي ، أو ركام من الشواهد على المستوى الدللي ، أو حزمة من التقاليد على المستوى

الاجتماعي ، وإنما التراث في جوهره حقيقة روحية قادرة على عقد الصلة بيننا وبين أقراننا ، وقادرة في الوقت ذاته على طبع فنونا التصويرية بعامه بطابع خاص وأسلوب مميز ، فالصين دولة عصرية ولكن لها طابعها الخاص ، وكذلك اليابان دولة عصرية ولكن بأسلوبها المميز ، فالتراث لا يبعد من أجل مكوناته المادية ولكن من أجل العنصر الروحي الذي يطوى عليه ، والماضي ليس إحدى نتائج التطور التاريخي ، بل هو قيمة عليا تلح على الحاضر ماله من معنى .

هاتان القيمتان .. الأرض والتراث وهما بمثابة يدي المكان والزمان ، هما الأساس في تحديد مفهوم الأصالة ، والذي بدوره لا يمكن تحديد مفهوم المعاصرة . فالمفهوم كما قلنا غير متفصلين وإنما يستلحق أحدهما الآخر بالضرورة ، فأنت لكي تكون عصرية لا بد قبل أن تكون أصيلاً ، كما أنك لن تستطيع أن تكون أصيلاً إلا من خلال تضيق لنوعية موقفك من التراث ، أفعى من خلال فهمك لمعنى هذا التراث بالنسبة لظروف حياتك المعاصرة . ولكن هل يمكن أن يكون الإنسان إلا عصرية ؟ أفعى هل يملك الإنسان إلا أن يكون ماثلاً عصره بشكل أو بآخر ؟

في إطار هذا التساؤل ينبغي لنا أن نضع بين قوسين نقطتين كلاهما بعيد عن التصور السليم لعنى العصرية أو المعاصرة . أحدهما هو الخط السطحي أو السطحي الذي يلقى بثقله في تيار الظواهر المعاصرة فلا يلتفت من العصرية سوى جانبها الشكل لا الجوهرى ، والذي يتمثل في المخترعات الآلية والمبتكرات العلمية كالآلة والصاروخ ، وللمدينة الصناعية والسلوك الصناعي وكافة وسائل الترفيه والإعلام .

والآخر هو الخط الزائف أو القشري الذي يخلط بين مفهومي الجودة والعصرية ، فينظر إلى كل جديد على أنه بالضرورة عصرية . وصحيح أن من الجديد ما هو عصرية ، ولكن الصحيح أيضاً أن الجديد ليس دائماً وبالضرورة عصرية . وإلا فإن الواقع يدللنا على أن الفلاح في سحله قد يركب الجرار ويماطه مطامحه للجاموسة ، وكذلك الطفل في مصمته قد يدير الآلة إذا تعلمت بمجموعة من التصاوير البينية ، فكلاهما ليس عصرية وإن اتمد على مخترعات جديدة ، فليس للمهم بالنسبة للإنسان العصري أن يملك «مخترعات» العصور ، ولكن المهم هو فهم «روح» العصر ، ولا يتأتى ذلك إلا بأن يوضح الإنسان المعاصر في قلب عصره ، لا منزلاً عن جلوهه الفرائية ، ولكن رابطاً بين الواقع والتاريخ .

وأن يكون الإنسان معاصراً معناه أن يعيش عصره ، لا بمعنى الانفعال ولكن على مستوى الاستكناه ، فالإنسان المعاصر ليس صنعة عصره ، بل هو صانع ذلك العصر ، هو محور ما يجري فيه من أحداث ، وهو صاحب ما يتور فيه من قضايا ، ومن هنا - لا من هناك - كان لزاماً على الإنسان المعاصر ألا يرتبط بالتاريخ ارتباطاً طويلاً فحسب ، وإنما يرتبط به كذلك ارتباطاً عرضياً ، بمعنى أن ترتبط في نفسه أحداث عصره ، سواء على الصعيد المحلي أم الصعيد العالمي ، مشكلة في ضميره باتوارها الإنسان المعاصر .

ومن هنا أيضاً كان حتماً بالنسبة له أن يرتبط بإطار عصره الحضارى سواء في مستوياته العلمية والتكنولوجية ، أو في مستوياته الثقافية والاجتماعية ، فهو عصرى لأنه يعيش عصره بكل أبعاد الحضارية ، وعصريته نابعة من مقدار تخطه لروح هذا العصر .

نقيضتان إذن يعيش بينهما أدبنا المعاصر ، وتشكلان فيما بينهما الأزمة للمنهجية التي يعانيها هذا الأدب في هذه المرحلة الحادة من مراحل تطوره . . ولا خلاص له من هذه الأزمة إلا بتفريع معاملة سلام . عالم واحد بين كلا الطرفين ، وأخفى بهما الأصل من ناحية والمطهرة من ناحية أخرى .

ولا يبدو التناقض إلا في الظاهر ، لأنها في حقيقة الأمر وجهان لعملة واحدة بكل كل منهما الآخر ، بحيث لا يكون النقص في أحدهما إلا نقصاً في كليهما كما سبق أن أوضحنا .  
فإن نكون عصريين ، معناه قبل أن نكون أصلاء ، ونحذر ما نكون أصلاء نكون معاصرين . .

وأقصد «بالأصالة» هنا أن يصدر الكاتب في كتابه عن ذاته أولاً بحيث يهيء هذه الكتابة نابعة أصلاً من طبيعة الأدب في بلاده ، محبة بعد ذلك من مزاياء هذا الأدب في الفن والتعبير ، غير متوركة من أنبلع وأدروع ما في تراثه القوي على مر العصور ، أما «للماصرة» هنا أيضاً فمعناها أن يعيش الكاتب واقع عصره ، معبراً عن روحه ، مستغنياً من إنجازاته ، معزكاً مع قضاياها ، محلولاً بعد ذلك ألا يظل عليه من الخارج شيئاً ، بل أن يجيء من الداخل محمداً ، حتى يتمكن من تطوير هذا الواقع وتغييره

والسؤال الآن هو هذا . . كيف يستطيع أدبنا المعاصر أن يوفق بين أصالته ومعاصرته ، بحيث تكون الأصالة طابعاً متسقاً تكفل فيه قيم الحياة بقيم الفرد ، والمعاصرة سمات عامة تصحدها فيها مزاياء التقدم بجزايا الجليد ٢ .

إن الإنسان العربي للعصر، توجه إلى تأكيد ذاته، وهو ما يتجلى بشكل واضح في الفكر والأدب والنس، فهو يثور على جمود التقليد، ويتناول أن يعيش واقع عصره، وأن تكون له رؤاه الخاصة في التفكير والتعبير، ولذلك فهو يتأثر بالأنماط الغربية الجديدة في مواجهة الأنماط التقليدية للوروث، ويرى في هذا تأثير نوعاً من إثبات معاصرته. وتأكيداً لذاته في مواجهة جمجمة، ولكنه يشعر من ناحية أخرى بأنه إنسان ضائع في خضم الحضارة الغربية الحديثة، التي تلتهم ذاته وترويه في وقت واحد، فلا يجد لها من الامتصاص بقائه اللين في مواجهة هذه الحضارة، بحيث يكون أكثر صلابة مع ذاته في العودة إلى هذا العالم، ويحشد تكون أصالة في محافظته على هذا التراث، والصلور عنه من جديد.

وهذا هو موقف جيل الرواد، الذي عبر عنه «توفيق الحكيم» بقوله:

«... إن الأصالة في الأشياء والأحياء، هي في ذلك الاحتفاظ للتصل بالتراب الموروث، كأي من كابر، وحلقه بعد حلقه، هكذا يقال في شعب أوريجل أوجواد، وهكذا يقال في فن نوحلم أو أدب، عراقة الأدب في طلبه المفوظ للنظر إلينا من بعيد».

ولكن الإشكال يظل قائماً... ذلك لأن صدور الأديب من تراثه لا يمكن لكي يسمى أصيلاً، وإما يسمى أصيلاً حين يضيف إلى ما تلقاه من تراث الأجداد شيئاً من روحه الخاص وروحته الذاتية، بحيث يتخلف عن تقديم وإن مجانس مع في المروج والطابع

ويزداد الإشكال تعقيداً عندما يكتب هذه الحضارة. فمن لا يستطيع أن تضع أيدنا على نظرية عامة تصدر عنها كافة الاتجاهات سواء في الفكر، أم في الفن، أم في الأدب، أم حتى في الحياة، وأقصى بالنظرية العامة... الفكرة العريضة التي يقف فوقها كل منطلق إنساني، كما في حالة (الميلانية) في أمريكا، (والنصرية) في إنجلترا، (والعقلانية) في فرنسا، (والثباتية) في ألمانيا، (والواقعية) في الاتحاد السوفيتي.

على أن هذا الإشكال ذاته هو الذي ولجبه أجيال الجيل الماضي، وحاولوا أن يتصلوا له بالتوفيق بين القديم والجديد، على أن يتعدوا من القديم ما يرونه جديراً بالبقاء، ويتنصوا من الجديد بما لا يتعارض مع هذا القديم، وهذه المحاولة التوفيقية تشبه في كثير من الوجوه موقف متكرري الحرب القديمة، عندما تصلوا للقناة الإخفاق، وأصلوا عنها نقلاً وترجمة، فوضوا «أصالتهم» نصب أعينهم واختاروا طريق التوفيق بين قديمهم والموروث وجديدهم الواحد، حل أساس من نقد القديم والاختيار من الجديد، فظهرت محاولات التوفيق بين

العقل والمثلين ، أوير ، الحكمة والشرعية ، أويرين النقد والخلق عمومأ في الأدب .  
والذي يجتنبه الآن ، هو أن هذه المحاولة الترفيقية بالنسبة لأدباء الجيل الماضي في موقعهم  
من الحضارة الغربية ، تضمنت الجميع بين الفردية والقومية ، فأدب الأدب إما يكون معبرأ  
عن الخصائص القومية لشعبه ولغته وتراثه ، معبرأ في ذات الوقت عن ذاتية صاحبه من حيث  
تأثره بالثقافات للظلة له في عصره .

ومن هنا كان اهتمام أدباء هذا الجيل بقضية «التأصيل» أسمى بدراسة التراث وإعادة تصوره  
بجأت من قيمه الأصلية ، كما فعل «طه حسين» مع «المعري» ، و«الحقوقي» ، وكما فعل «العقاد» مع  
«ابن الرومي» ، وأحمد نواس» ، وكما فعل «الملازمي» مع «الحلي» ، و«شاري» بريد» ، وكما فعل  
«مصطفى عبد الرزاق» مع فلاسفة الإسلام ، وكما فعل «محمد عتار» مع نقاد العرب  
القداسي .

على أن قضية «التأصيل» هذه ، وإن كانت قد استطاعت بالنسبة لأدباء الجيل الماضي ، أن  
تخلو التناقض الذي بدا لهم في ذلك الحين بين الفردية والقومية أو بين التراث القومي والثقافات  
الأجنبية ، على اعتبار ألا تناقض بين ذاتية الأمة ، إذا نظرنا إلى الأدب القومي بالقياس إلى  
آداب الأمم الأخرى ، وبين ذاتية الكاتب ، إذا نظرنا إلى أدبه بالقياس إلى أدب معاصريه ،  
أقول إن قضية «التأصيل» هذه لدى أدباء الجيل الماضي ، لم تستطع أن تتغلب على  
«التصير» لدى أدباء الجيل المعاصر ، أولئك الذين لا يستطيعون أن يسيروا ظهورهم للأشكال  
الجيلية في الأدب والفن . . من (سريالية) إلى (وجودية) إلى (مجردية) إلى (عشية) إلى  
(بنوية) إلى آخر هذه الأشكال التي أصبح لها أثرها وتأثيرها في الثقافة الأوربية المعاصرة ،  
وأصبح لزامأ على أدباء جيل المعاصرة اللذين يحاولون أن يحلوا من أبنائنا جزءأ من الآداب  
العملية أن يقيموا لها كل اعتبار .

إن هذه التيارات التي تصير بلا شك من احترازهم للحضارة ، يرفضها الأشكال للتطبيق في  
الأدب والفن ، والتي نجعلها «الكبر» «هيكل» وأنكرها «الفناء» وأعرض عنها «طه  
حسين» ، ولم يفتض إليها أدباء الجيل الماضي ، باتت تشكل تحديأ قوامي بالنسبة للأدب  
المعاصر ، فلا هو قادر على تجاوزها كلية ، ولا هو يستطيع أن يقلدها تقليدأ كاملاً ، وربما كان  
«توفيق الحكيم» باعتباره همة القوم بين جيلين ، جيل الريادة ، وجيل المعاصرة أولئك الذين  
صنعوا من تراثنا القديم رقيأ جديدة ، ومولاء الذين يحاولون أن يحلوا من أدب المعري جزءأ

من الآداب الطلبة ، هو الذي اعترف صراحة بهذه التيارات ، وبما لامتداداتها من خطر في الثقافة المعاصرة ، فراح يقول في مقدمة مسرحيته «يا حطالغ الشجرة» :

«إذا كانت السُّنة المظاهرة في الفن الحديث من تصوير ونحت ومسرح . . إلخ هي التعبير عن الواقع بغير الواقع ، والاتجاه إلى اللامعقول واللامنطوق في كل تعبير فني ، واجتذاع التجريد في الوصول إلى إلهامات ومؤثرات جديدة . . فإن كل ذلك قد عرفه فناننا القديم والشعبي على أرض بلادنا منذ القدم . .» .

أي أن محاولة الجمع بين الأصالة والمعاصرة ، في مرحلة حية جالات فيا القديم الأسبيل والجديد المعاصر ، وإن كانت قد دأبت فكر وتوفيق الحكيم ونبيهه ، فراح يعمل لها حساباً خاصاً ويقم لها ما تستأمله من وزن ، فإن ما ينبغي أن نحشاه على حد تعبيره هو أن نجد فتناً في قالب واحد ، في الوقت الذي يجرده فيه الفن العالمي في مختلف الاتجاهات .

ولكن دعوة توفيق الحكيم ، كما هو واضح ، كانت دعوة محدودة بملود الوحي الفردي محكومة بانتسابات ومسطحات جبل الريادة ، بحيث تبدو الموهبة واسعة بين الثغرة المستمرة في الأشكال الأدبية والفنية ، وبين هذه الأشكال وأصولها الرسمية أو الشعبية في تراثنا القومي ، الأمر الذي يحتاج إلى رؤية مغيرة لكيف العلاقة بين التأصيل والتصوير ، بما تتطوى عليه الأصالة من ولاه للأصول والحضور ، وبما تستلزمه المعاصرة من إحساس بنقض العصر ، وإيقاع التغيير ، وهذا ما عرّفه «نجيب محفوظ» باعتباره حلقة وصل بين الجيلين مع اقتراب من جيل المعاصرة ، أكثر من «توفيق الحكيم» الذي هو أقرب إلى جيل «الأصالة» ، حيث يقول : «ولكنني أستطيع أن أقول إنه ليس المهم إدخال شكل جديد إلا إذا كان مقروناً برؤيا جديدة ، والحق أن الموجودين قد يكونون أسخط من المحدثين ، وعلى أي حال فالأهم أن يفيد من همتنا ، من جهودنا ، ليلفوا بالفن مثلة حليّة ، لقد فتنا بتأصيل الفن الرواق ، أما الجيل الجديد فهو يفتخ بالرواية العربية إلى المستوى العالمي . .» .

وهذا معناه أن القضية في صحتها هي قضية أجيال ، وأن خير تحديد للمعاصرة هو البدء بالجيل المعاصر ، على أن يظل هذا الجيل مرتبطاً بالديمومة التاريخية ، التي تجعله ينظر حقاً إلى الماضي بمنظار الحاضر ، وإلى «المعاصرة» على أنها الإيقاع الحركي للتغيير في مسيرة الأصالة ، وصياً بالتاريخ واستلهاماً للتراث ومواكبة لروح العصر .

وهذا الكتاب « صرخات في وجه العصر » إطالة « بنوادية » واسعة على شخصيات في الفكر والأدب والفن ، في الفكر الفلسفي والأدب الروائي والفن المسرحي ، كان ولا يزال لها دورها المؤثر على صرح العصر باعتبارهم شهود إثبات ، وأيضاً شهود يق على عصرنا الحاضر ، وبحيث لا يمكن لأى محقق عصري مبدعاً كان أو ناقداً ، إلا أن يكون قد تأثر بأكثرهم في جانب من جوانبه ، إن كان بحق يعيش عصره ، وتودد في كتاباته أصله العصر .

فلفكر أو الأديب أو الفنان ، ممن تناولت في هذا الكتاب ، كان بحق صرخة في وجه عصره ، صرخة ترمز واحتجاج على أشياء بعينها ، وفي ذات الوقت دعوة إلى التجديد في الحلق والأبداع ، وكأنها يحمل في إحدى يديه قولة « لا » وعمل في اليد الأخرى قولة « نعم » ولا يكتفى بصرخة الثورة « يسقط العالم » بل يستكملها بصيغة التعميم : « أنا ابنه أفضل مما هو الآن » .

لهو صرخة وصيحة في وقت مراً ، صرخة نلى وصيحة إثبات ، ومن النلى والإثبات يولد التطور ، وينبع التغيير ، وينبثق لليلاد الجديد .

ولا شك في أن شخصيات أخرى ، غير الشخصيات الواردة في هذا الكتاب ، كان لها أثرها على جيل العصر ، فضلاً عن تأثيرها في وجدان الجيل ، ولكن الذى لا شك فيه أيضاً أن شخصيات هذا الكتاب ، كانت صرخاتها أعلى ، وصيحاتها أقوى ، بحيث لا يمكن إغفلها أو تجاهلها في رحلة العبور إلى الشاطئ الآخر من المعادلة الصعبة التى تزرق وجداننا القنالى ، وأخفى به شاطئ المعاصرة .

فهم جميعاً سارات على الشاطئ الآخر ، لا بد لنا من أن نهدى بنورها . ذلك النور الباهر ، إن كان لنا أن نسيح في تيار أحد شاطئيه هو الأصالة والشاطئ الآخر هو المعاصرة . وهذا الكتاب « صرخات في وجه العصر » لا يمكن عزله عن أخ له سبقه إلى النشر وهو كتاب « ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة » الذى طرحت فيه قضية « التأصيل » ، « والتصدير » ، من خلال دراسات في النقد التطبيقي ، تناولت جوانب جديتها من ثقافتنا الحديثة في الفكر الفلسفي ، والنقد الأدبي ، والنشر الفنالي ، والمسرح الشعري ، فضلاً عن الرواية والقصة القصيرة ، وعبر ثلاثة أجيال متعاقبة في كل جانب من هذه الجوانب ، هي جبل الريادة وجبل الحداثة وجبل المعاصرة .

وحسبى يهدين الكتابين . . (كتاب الأصالة) و (كتاب المعاصرة) ، أن أكون قد طرحت القضية ، وهى أطروحة يد لا تزال قضية ، لقضية لا تزال كبيرة ، ولكن هراى هو أن المعنى لا تزال قضية - قضية هذه القضية الكبيرة ، فإلى كتب أخرى ، إن شاء الله .

جلال المصري



## الصرخة الأولى

«هيجل»

### الحياة هي حياة الفكر

«إن تاريخ العالم هو تطور الشعور بالحرية ، وهذه  
هي النهاية الأخيرة للفكر ، هذا والتاريخ الإنساني  
هو تاريخ الفكر ، كما أن الحياة الإنسانية : حياة  
مفكرة»

«هيجل»

من الفلاسفة من يفسف حياته ويحيا فلسفته ، لما تخيل به هذه الحياة من رلازل روحية  
خيفة ، وتجارب نفسية حادة ، لا يملك الفيلسوف معها إلا أن يعيشها ويحياها ويتحد بها ،  
ويتغلها نقطة انطلاق في فلسفته بحاجة وفي تفكيره بوجه عام  
والحق أن فلسفة «الواحد» من هؤلاء لا يمكن أن تفصل عن حياته ، بل لا يمكن النظر  
إلى حياته نفسها بمنزل من هذه الفلسفة وكيف يمكن غير ذلك ، وصاحبها ليس فيلسوفاً  
يتخذ من الفلسفة صناعة له ، أوحداً يصكف حل منهجه العلمي ، أو لاهوتياً كل هم أن  
يشغل باللاهوت ؟

ومن هنا كان فيلسوف الحياة ، هو ذلك الإنسان الذي توارداً مشعل الوجدان موهج  
للعاطفة ، تشيع في نفسه صورة القلق وتصطرم في باطنه جذوة الألم ، يحضبه العالم من ناحية  
وتؤرقه الرغبة في مجاوزة هذا العالم من ناحية أخرى ، فلا يمكن إزاء هذا كله ، إلا أن يلقى  
بنفسه في آتون التجربة ، آملاً من وراء ذلك أن يصل إلى «الحقيقة» حقيقة نفسه ، وحقيقة  
الآخرين ، وحقيقة العالم من حوله .

وإذا كانت تلك هي الركيزة المحورية التي ارتكزت عليها «فلسفة الوجود» وهي الفلسفة

التي تنصرف عن «المجرد» إلى «الشخص» وتتحول من «المادية» إلى «الوجود» وتعلق  
 بالإنسان من حيث هو موجود فردي ، وإذا كان الوجوديون في العصر الحديث من أمثال «كبر  
 كجارد» ، و«نيتشه» ، و«جيريل مارسيل» ، و«جان بول سارتر» قد عالجوا «فلسفة المادية»  
 باعتبارها فلسفة عقلية خالصة ، تنفل عن مشكلة الوجود ، وتجعل الإنسان أسيراً لجموعة من  
 التركيبات الذهنية المجردة ، فإن جذور هذا الاتجاه ترتد إلى الزمن القديم ، عندما احتلت  
 مشكلة الإنسان للمكانة الأولى في تفكير الفلاسفة ، فخاص في «سقراط» في العصر القديم ،  
 وعاناه «أرسطو» في العصر الوسيط ، وعى بها عناية بالغة كل من «بشكل» ، و«ميدى  
 بران» في العصر الحديث .

ولكن هل معنى هذا أن «فلسفة الوجود» كضلة بالكلية على «فلسفة المادية» وأن فلاسفة  
 الحياة أهم بكثير من فلاسفة الفكر؟ هل معنى هذا أن «فيلسوف للشعب» من أمثال  
 «أفلاطون» ، وأرسينوزا ، وكايت ، و«هيجل» ، رجل حرفته التأمل ، وضاعته الكلام ، وأنه  
 على حد تصير «كبر كجارد» «أشبه بن بيتي لفضة قسراً» ، ولكنه يسكن إلى جواره كوخاً  
 حقيراً؟

وهل معنى أن يصبح «كبر كجارد» زعيماً للفلسفة الوجودية ، وأحد أعمدة الفلسفة  
 الوجودية ، أن تضع ياقة من الزهور على قبر «هيجل» في ذكرى مرور مائتي عام على مولده ،  
 لكي يجري سرسعين إلى كتب «كبر كجارد» وكتب غيره من التوار؟

كلا بطبيعة الحال ، فإن «كبر كجارد» نفسه لم يبدأ إلا من حيث انتهى «هيجل» ، وفضلاً  
 عما يتروى في فلسفة هذا الفيلسوف من أصواء العصر الذي عاش فيه ، وفضلاً عن الإطار  
 الحضاري الذي صرعه ، والذي شكل موقفه من التاريخ خصوصاً ، ومن الحضارة بوجه  
 عام ، وفضلاً عما في فلسفته من جدة وصق وأصالة ، ستظل البشرية تستقيها ضمن قرائنها  
 الإنساني الخالد ، فضلاً عن هذا كله ، فإن الإنسان المعاصر لا يسه إن هو أراد أن يكسب  
 شيئاً من المنظور التاريخي من الماركسية والوجودية ، وعن الماركسية التحليلية ، وعن  
 البنية أو علم اللغة العام ، وعن الأوثوذكسية الجديدة ، أو ما يسمى بالترجمة الضمنية  
 الجديدة ، لا يسه إن أراد أن يكسب شيئاً من ذلك ، إلا أن يأخذ في اعتباره تأثير «هيجل»  
 باعتباره مركز إشعاع حقيق لهذه المناهج وتلك الاتجاهات .

وإذا كان المنهج (الحللي الميجل) قد وجد طريقه في حللنا المعاصر ، وكان «أكثر من

نصف سكان العالم يؤمنون بهذا المنهج ، فضلاً عما يشيع في المواقف المعاصرة من كلام عن وحدة الأضداد ، وجمية للتاريخ ، وضرورة التطور الاجتماعي ، والتناقص بين مصالح العالم وأصحاب رموس الأموال ، وللصراع بين الطبقات وبين النظامين الرأسمالي والاشتراكي ، لما أُنشِدنا ، إن أردنا أن تبين هذه المفاهيم التي يصطرح بها علناً للمعاصر ، أن نمود إلى ينبوعها الأصلي ، إلى مصادرها الأولى ، حيث «هيجل» و«كنايات» و«هيجل»

### الفيلسوف في تيار عصره :

لم يولد «هيجل» في جو عاصف ، ولم يعيش حياة حافلة بالأحداث ، إلا أن تكون مؤلفاته هي الأحداث المظلمة في حياته ، وأن تكون هذه المؤلفات عصى وقعباً من روح عصره . وكان «الدهاء التاريخي» الذي تحدث عنه «هيجل» هو الذي شاء أن يصبح هذا الطفل الكبير والعظيم معاً في فترة من أشد فترات التاريخ الحديث حرجاً وثراء في وقت واحد ، فقد تهاشم القرنان الثامن عشر والتاسع عشر حياته متعصفاً (١٧٧٠ - ١٨٣١) ، بحيث حاش فيلسوفنا في مرحلة الانتقال التي شهدتها هذان القرنان ، وحاشي كل ما تمانيه فترات الانتقال من دراما التغير السياسي والاجتماعي والحضاري

فهو يشهد اندلاع الثورة الفرنسية ، وما ترتب على قيام هذه الثورة من المتاعاة بصحير الإنسان ، وبث قيم الحرية والإخاء والمساواة في عصر غلا تماماً من كل سابعة هذه القيم النبيلة . وهو يعيش في مجتمع إقطاعي تسوده رجمة التبلد التي يستغنون الطبقة الوسطى أبشع الاستغلال ، يعيش صراع النظم الاجتماعية وتطاحنها المرير الحلد . النظام الإقطاعي من ناحية ، والنظام البرجوازي من ناحية أخرى . وهو ولد في وقت يشهد أول عصر التنوير بكل ما ينطوي عليه من إيمان بالفضل ، وتثبت بالقواعد الكلاسيكية الجامدة ، ويتصنع لبروغ عصر الرومانتيكية بكل ما ينذر به من إلتقال في العاطفة وإسراف في الخيال .

وهو يشهد بعد هذا كله تحولات حائلة وأحداث عظيمة تترك بصائنها الواضحة على جبين هذا العصر ، يشهد العالم المشهور «وات» وهو يحقق امتداد البهار في الصناعة ، ويقدم أول مصنع للتسيج في العالم ، ويشهد العالم الفرنسي «لافونزيه» وقد جمع في تحليله للقاء ، كما يشهد اختراع التلغراف البصري ، واختراع آلة طبع الأبطال ، واختراع المود الكهربائي ، ويشهد

إلى جوار هذا كله ، موت «فردريك شلن» ، وإعدام «لويس السادس عشر» وإعلان استقلال الولايات المتحدة الأمريكية ، وقيام الحروب النابليونية ، ونصف مدينة فيينا بالمدافع ، ثم انتهاء حكم «نابليون» وقيام التحالف للقلمس .

عناصر متضادة وتباينات متضاربة وتناقضات كثيرة تخرج بها الحياة في عصر «هيجل» ، وكان لازماً على فيلسوفنا الشاب أن يتصهر في دولة هذه التناقضات منذ طفولته الباكرة ، وكان لازماً عليه كذلك أن يسبح في تيار عصره ، يتأثر به بحدود ما يؤثر فيه ، ومن التأثير والتأثير بولد الوحي ويخفى التطور .

فإذا كان الصبر حالاً بكل هذه التناقضات ، وكذلك الكون ، بل كذلك الإنسان ، لما هي الرابطة التي تجمع بين كل هذه التناقضات في وحدة واحدة ؟ .

هذا هو السؤال المحوري الذي ظل يترق عقل فيلسوفنا طوال حياته ، وما كانت حياته كلها إلا بحثاً عن الإجابة الكافية عن هذا السؤال : بحثاً عن نوع هذه الرابطة من ناحية ، وكيفية الكشف عنها من ناحية أخرى .

#### حياة بلا أحداث :

ولأننا حاولنا أن نتعرف على الأحداث التي في حياة هذا الفيلسوف ، لما وجدنا غير النمر اليسر مما روتته شقيقته ، وما رواه بعض رفاقه ، وما ذكره هو في مذكراته التي كان قد بدأ يدونها وهو في الرابعة عشرة من عمره ، من هنا كله نستطيع أن نعرف عن «هيجل» أنه ولد في ٢٧ أغسطس عام ١٧٧٠ بمدينة اشترنجمارت بألمانيا ، وأن اسمه بالكامل هو «جورج فلهيلم فريدريش هيجل» .

أما أبوه «جورج لودفيج هيجل» فكان يعمل موظفاً حكومياً ، وكان على جانب من اليسار يفوق ثقافته ، حل العكس من أمه «ماريا المظلية» التي كانت تتبع بقدر أكبر من التعليم والثقافة ، وكان لها تأثير قوي على «هيجل» في دراسته الأولى : فهي التي أشرفت على دراسته عندما أرسله والده إلى المدرسة الألمانية وهو في الثالثة من عمره ، وهي التي زودته بفواحد اللغة الألمانية عندما ألحقه والده بالمدرسة اللاتينية وهو في الخامسة من عمره ، وحتى عندما التحق بالمدرسة الثانوية وهو في العاشرة وبق فيها حتى الثامنة عشرة ، وتذكر شقيقته في الرسالة التي بعثت بها إلى أرملة بتاريخ ٧ يناير سنة ١٨٣٢ ، أن «هيجل» كان يحصل على

جائزة سنوية طوال مراحل دراسته بالمدرسة اللاتينية ، لأنه كان دائماً من الطلبة الخمس الأول ، وأن تربيته كان الأول باستمرار طوال دراسته بالمدرسة الثانوية . وأن أستاذه « ليفر » الذى كان يحبه كثيراً أعلاه وهو لا يزال في القائمة الترجمة الألمانية لمسرحيات « شكسبير » ، وكان أول ما قرأه « هيجل » من هذه للمسرحيات مسرحية « روجات وتصور المرحات »

وتكشف لنا المذكرات التى كتبها « هيجل » فيما بين عامي ١٧٨٥ - ١٧٨٧ من قراءته في هذه المرحلة ، وعلى عنايته الخاصة بالأدب اللاتينية واليونانية ، وعن ميله الطيب إلى اليونان أكثر من ميله إلى الرومان ، وإن كان قد أجهده نفسه في قراءة الرومان والأدب اللاتينى حتى لا يتركه إلى الوراء .

ول سن السادسة عشرة ، قام « هيجل » بترجمة كاملة عن اليونانية لكتاب « لوجيوس » Longinus ، في الخلال « وهو نفس السنة التى درس فيها « الإلياذة » وقرأ « شيشرون » ، وطالع « يورديس » . وفي السنة التى تلتها مباشرة ١٧٨٦ شرع في ترجمة « من الأخلاق » لابركينوس ، أما في عام ١٧٨٨ وقيل الصحافه ( بمحمد تومسن ) ، فقد درس الأخلاق « لأرسطو » ، وقرأ « أوديب في كولونا » « لسوفوكليس » ، ومن بعدها أعجب إعجاباً شديداً بهذا الشاعر اليوناني القديم ، فواصل قراءة جميع مسرحياته ، وترجم بعضها إلى اللغة الألمانية ، ومن أهم ما ترجمه وتأثر به مسرحية « أنتيجونا » التى تمثل في رأيه جمال الروح الإغريق تحيلاً كاملاً ، والتي ظل متحمساً لها طوال حياته لما تتطوى عليه من قوة في الجمال ، وصنع في الأخلاق .

وليل أن يلتحق « هيجل » بذلك المعهد الدينى ، كان قد أنجز « حواراً بين لوكاتس وأنطوان ولييدوس » وحواراً آخر عن « الدنيا لدى الإغريق والرومان » ، وفي سنة ١٧٨٨ كتب بحثاً عن « بعض الفوارق والاختلافات بين الشعراء القدامى والمحدثين » وهو البحث الثلاثة التى نشرها « هوفستتر » عام ١٩٣٦ بعنوان ( وثائق خاصة بتطور « هيجل » ) .

#### الفيلسوف العقل في المعهد الدينى

كان هذا كله قبل عام ١٧٨٨ ، وهو العام الذى التحق فيه « هيجل » بمعهد (تومسن) للدراسة الجوستنتينية بمسحة حكومية من اللوق كما كانوا يسمونها في ذلك العصر . وكان هذا

المعهد دافع الصيت في تخرج القساوسة الإنجليس ، وقد تخرج فيه عدد كبير من كان لهم شأنهم في الحياة الأكاديمية الألمانية ، ومن كانوا أصدقاء مقربين لفيلسوفنا «هيجل» وفي هذا المعهد تعرف «هيجل» على أهم صديقين لازماه في حياته ، وتأثر بهما بمقدار ما أثر فيهما ، أحدهما هو الشاعر «هيلدرلين» الذي اشترك مع «هيجل» في حب اليونان والمشر والعلمة ، وقرا معه كتب النوايا الإغريقية ، واطلع معه جيداً إلى حب عن مؤلفات «أفلاطون» وقد تأثر «هيجل» بصديقه الشاعر إلى الحد الذي جعله ينظر إلى الشعر باعتباره أسبق الفنون ، كما تأثر «هيلدرلين» بصديقه الفيلسوف حتى لقد ظهرت أعراض (الجدل الهيجلي) على أعمال «هيلدرلين» الشعرية

أما الصديق الآخر الذي تعرف عليه «هيجل» فهو الفيلسوف «شليجر» الذي كان يصغره بحسب أعمار ، وإن كان قد سبقه إلى النشر ، «وشليجر» هو «فيلسوف الحياة» الذي يذهب إلى القول بأن الروح والطبيعة هما نفس الشيء ولكن تحتل في المطلق ، وقد كان «هيجل» و«شليجر» يجتمعان معاً لمناقشة الأفكار الفلسفية والآراء السياسية ، كما تعاونوا معاً في أثناء وجودهما في (ينا) على إصدار صحيفتهما النقدية الفلسفية ، التي شرح فيها «شليجر» أبعاد الفلسفة ، ونشر فيها «هيجل» أهم مقالاته (الإيمان والمعرفة) ، (حول جوهر الفلسفة النقدية) ، (المطرق العنيفة لتناول الحق الطبيعي)

ويعد «هيلدرلين» و«شليجر» «يحيى» لوتفي «Lutwig» الذي راس «هيجل» في المعهد ، والذي شربعد وفاة «هيجل» مائة أعوام ، ١٨٣٩ ، ذكرياته عن «هيجل» أيام أن كان طالباً في المعهد الأسبق للشهور ، وربما كان أهم ما جاء في هذه الذكريات هو وصف «لوتفي» لسلوك «هيجل» بأنه كان «بوهيمياً» وهو سلوك لم يكن يمتن في بعض الأحيان مع تقاليد المعهد الديني .

ومهما يكن من أثر هذا المعهد ، ومن أثر السنوات الخمس التي أنفقها فيه «هيجل» دراساً للاهوت ، فلا يبدو أن «هيجل» كان يحتفظ - سواء للمعهد أو لسنوات الخمس - بذكريات جميلة أو عتيقة ، فيها هو يبعث برسالة إلى صديقه «شليجر» يسر فيها من «أولئك اللاهوتيين الذين يلحدون للسائق للهليلة على أنها أمور صلبة يقيمون فوقها سجادهم القوطية» .

وهكذا تخرج «هيجل» في معهد (توسينج) عام ١٧٩٣ ، بعد أن ناقش بحثه أمام لجنة

المعهد ، وأعلن عن عدم رغبته في ممارسة مهنة القسيس ، وعن رغبته في ممارسة مهنة التعليم ، واستكمال دراسته للفلسفة والآداب .

### الفيلسوف يفتتح بالتعليم :

وفي مدينة « برن » عاصمة الاتحاد السويسري ، وفي أحد بيوت الأشراف ، ظل « هيجل » يدرس لإنشاء هذا البيت حتى عام ١٧٩٦ ، وخلال هذه السنوات الثلاث مارس « هيجل » حياته متحرراً من أغلال المعهد وأصفاده ، متخلصاً من نظامه القاسي الضيق ، فقرأ « مونتسكيو » ، واطلع على « جيون » ، وعكف على دراسة الفيلسوف العظيم « كانط » .

أما « كانط » فقد شكل نقطة تحول عامة في تفكير « هيجل » الفيلسوف ، وخاصة ماكتبه كانط في الأخلاق ، فقد تخرج « هيجل » في نفس السنة التي أصدر فيها « كانط » كتابه الشهير ( الدين في حدود العقل ) وذهب « هيجل » إلى برن مبروراً بكتاب كانط فكان من البسر أن يقع أسيراً لكتابات العظيم من فلاسفة القرن الثامن عشر

ونجت هنا التأثير كتب « هيجل » الدراسات التي حررت فيها جده باسم ( كتابات الشباب أو (الكتابات الدينية ( لهيجل ) في شبابه ، وهي الدراسات التي قام « وهل Nohl » بتجميعها وشرحها في مدينة نويمن عام ١٩٠٧ وقد كتب « هيجل » أولى هذه الدراسات تحت عنوان ( حياة المسيح ) ، وفي تلك السنة نفسها ١٧٩٥ كتب الدراسة الثانية تحت عنوان ( وضعية الديانة المسيحية ) .

والذي يمتنا من أمر هاتين الدراستين اللتين جاء ظهورهما سابقاً على ظهور كتابه ( ظاهريات الروح ) ، هو أنهما كانتا بمثابة الإدهاش الفكرى ، بذلك الكتاب الخطير ، الذي يبدد مدخلاً إلى مذهبه الفيلسوف ، والذي وصف فيه الظواهر الدنيوية والآثار في حياة الإنسان ، شارحاً كيف يرضع الوعي من المراتب الدنيا إلى المراتب العليا حتى يصبح هو والمطلق شيئاً واحداً .

وقد اتخذ « هيجل » في هاتين الدراستين موقف المبحوم من الكنيسة ، ذاهباً إلى أن الديانة المسيحية أثقلت كاهلها بالشرائع والتعاليم ، حتى غدت ديانة حزينة مضمخة ترقل في ثياب الحنود ، وذلك على العكس من الديانة الإغريقية القديمة التي كانت أعياداً للفرح

والإتياع ، يلحق فيها الإغريق بالآفة حتى على موافق الشراب . . بلا كهانة ولا كهوت ، ولا أتباع يرتدون رباً واحداً ، ويرجعون كلاماً واحداً ، ويعملون شعاراً واحداً

### الفيلسوف في رحاب الجامعة .

تولى والد « هيجل » عام ١٧٩٩ أى بعد تخرجه من المعهد بست سنوات ، وكانت أمه قد توفيت عام ١٧٨٢ أى قبل التحاقه بالمعهد خمس سنوات ، فأصبح الطريق مفتوحاً أمامه إلى « ينا » حيث حربه وانطلاقه ، وسيت الجامعة .

وكانت ينا في ذلك الحين مركزاً للإشباع الفكري والفلسفي ، أو على حد تعبئة « موجة الأدباء » فيها يتنفس « فشت » ، و« شلينج » من الفلاسفة ، « وجوته » ، وشيلره من الأدباء ، فضلاً عن الشعراء الرومانتيكيين بمواقفهم المشوبة ، وعلمهم الجليح ، وانطلاقهم النشوان . وهكذا انتقل « هيجل » إلى ينا في عام ١٨٠١ ، وهناك جدد صلته القديمة مع « شلينج » ، وتعاون الاثنان في إصدار جريدتها الفلسفية النقدية ، التي ظل « هيجل » يكتب لها إلى أن توقفت عن الصدور عام ١٨٠٣ ، عندما غادر « شلينج » تلك المدينة .

وفي تلك المدينة ، وفي العام الأول من انتقاله إليها ، أنجز « هيجل » بحثاً عن « مدار الكواكب » باللغة اللاتينية ، هو الذي أهله للتفريس (بجامعة ينا) ، وعقد قضاء ثم تعيينه محاضراً بالجامعة ، وإن لم يتابع محاضراته سوى عدد ضئيل جداً من الطلاب . وفي تلك المدينة أيضاً وفي نفس العام ، ظهر عنه من « الفرق بين مذهبي « فشت » ، و« شلينج » (الفلسفيين) وهو البحث الذي دافع فيه « هيجل » عن فلسفة « شلينج » ، حتى لقد ذهب البعض إلى القول بتأثره بفلسفة ذلك الفيلسوف .

غير أن أهم ما أنجزه « هيجل » في تلك الفترة هو كتاب (ظواهرات الروح) الذي يعد بمثابة المدخل إلى مذهبه الفلسفي ، والذي أكد فيه اليقظة السابقة لمركبة ينا (١٣ أكتوبر ١٨٠٦) وبعد أن قصفت ينا بالمدافع ، وتهدمت جدران الجامعة ، كان لزوماً على « هيجل » أن يغادر المدينة إلى أن تنتهي (الحملة الفرنسية) .

وسامت أسواق « هيجل » حتى اضطر إلى قبول بعض المئونات المالية من الشاعر « وجوته » . وازدادت سوءاً عندما وضعت « كريستيان شارلوت » ، وهي زوجة خدام في بيوت أحد الأشراف ، ابناً غير شرعي « لهيجل » ، سبب له الكثير من الانتعاب حتى اعترف به



وضمه إلى أسرته ، وهو الابن الذي مات غرقاً بالشرق الأقصى ، في ضمن السنة التي مات فيها «هيجل» ولكن قبل وفاته بشهرين .

من يلهمرج إلى نورميرج :

توالت الأحداث على مسرح الحياة السياسية والاجتماعية بشكل حيف وصعرة متزايدة ، فلم يكن أمام «هيجل» إلا أن يرحل إلى «هامبرج» ١٨٠٧ ليولى رئاسة صحيفة يومية محدودة الانتشار ، ظل يرأس تحريرها لمدة عام واحد فقط ، رحل بعده إلى «نورميرج» حيث عمل ناظراً للمدرسة نورميرج الثانوية ، ونقل في هذا المنصب ثمان سنوات ، كان يقوم فيها بتدريس الفلسفة والطبيعة والرياضيات ، ومن الدروس التي جمعها في كتابه المعروف «المنخل إلى الفلسفة»

وفي سنة ١٨١١ تعرف على «ماريا فون ثور» ، وهي فتاة من أسرة نبيلة ، فالتقن بها في نفس العام ، وأنجب منها طفلين : «كارل» الذي صار فيما بعد مدرساً للتاريخ بإحدى الجامعات ، و«إسابل» الذي حقق أمنية جده في أن يرى «هيجل» نسيباً ، فأصبح هو راعياً رموياً .

وفي نورميرج ، وفي الفترة من ١٨١٢ إلى ١٨١٦ أكمل «هيجل» نشر كتابه الضخم عن المتعلق في ثلاثة أجزاء ، وهو الكتاب الذي يعد كتابة حجر الزاوية في بناء المذهب ، وفيه عرض للمعاني الأساسية . الميتافيزيقية والمنطقية التي يطور عليها مذهب المثل وعملته هذا الكتاب تمكن «هيجل» من الحصول على كرسي الفلسفة في جامعة هايدلبرج ، ومن المحاضرات التي ألقاها في تلك الجامعة نشر (موسوعة العلوم الفلسفية) عام ١٨١٧ وفيها عرض لمذهبه ففلسفي كله .

«هيجل» يدخل برلين :

علا كرسى الفلسفة بجامعة برلين بوقاة الفيلسوف الكبير «فخته» ، فالتجهت أنظار «هيجل» إلى العاصمة البروسية ، (جامعة هايدلبرج) على أية حال ليست للمدر الذي يستلج من خلاله أن ينشر فلسفته على أوسع نطاق .

وفي عام ١٨١٧ عرض عليه المنصب قبله على الفور ، وبدأ يلقى محاضراته في فلسفة

القانون ، وما لبث أن أصدر كتابه في « أصول فلسفة القانون » ١٨٢٦ ، غلافى رواجاً كبيراً واهتماماً بالفا ، سواء على مستوى الطلاب الذين توافدوا على محاضراته من جميع أنحاء البلاد ، أو على مستوى الدولة التي أوشكت أن تصمد من (الهيجلية) عقيدة رسمية لها ، أو على مستوى الأساتذة الذين تحمسوا لفلسفة (الهيجلية) وبدعوا بدمسوها في الحاشية

وتوالت إنجازات هيجل ، فعمله الفلسفي الذي عالج فيها بقية أقسام المنطق ، لما أن حل عام ١٨٢٨ حتى كان قد فرغ من كتابه (دروس في تاريخ الفلسفة) يلغزله الثلاثة ، وما أن انتهى عام ١٨٢٩ حتى كان قد فرغ من كتابه (دروس في فلسفة الجمال) في ثلاثة أجزاء ، وفرغ كذلك من كتابه (دروس في فلسفة الدين) ، ولكنه لم ينشر إلا بعد وفاته بعام واحد ، أي في سنة ١٨٣٧ ، وكان قد فرغ أيضاً من كتابه (دروس في فلسفة التاريخ) ، قبل وفاته بقليل ، وقد نشر عام ١٨٣٧ في برلين بعد وفاته .

وفي خلال هذا كله ، قام هيجل « بعدة زيارات خارج حدود بلاده ، قام برحلة إلى بلجيكا ، ورحلة أخرى إلى هولندا ، ورحلة ثالثة إلى فينا ، ورواية إلى براغ ، وخاصة إلى باريس ، حيث التقى بالفيلسوف الكبير «فيكتور كوزان»

وبعد عودته من هذه الرحلات جميعاً ، عين مديراً (لحاشية برلين) ، وظل يشغل هذا المنصب في الفترة من ١٨٢٩ حتى ١٨٣١ ، وكانت شهرته قد حمت لا أرجاء الوطن الألماني فحسب ، بل أرجاء العالم المتحضر كله .

وفي صيف عام ١٨٣١ انتشر وباء الكوليرا لأول مرة في برلين ، فأصيب هيجل « بالمرض في ١٠ نوفمبر ، ومرض في ١٣ نوفمبر ، وتوفي في ١٤ نوفمبر عام ١٨٣١ ، فكان موته حدثاً ضخماً لا يقل في ضخامته عن المكانة التي احتلها ذلك الفيلسوف العظيم .

### حياته لا تنتهي :

وهكذا انتهت حياة هيجل ، دون أن تنتهي فلسفته ، أو بالأحرى انتهت حياته دون أن تنتهي ، لأنه إذا كانت حياة هذا الفيلسوف هي كتاباته ، فقد ظلت هذه الكتابات حية في عقول الكثرة النادرة من تلاميذه وأتباعه ومريديه ، يقتق أثرها فيلسوف في إثر فيلسوف ، ويبحث في إثر باحث ، وقارئ في إثر قارئ

وهكذا ظفرت مؤلفات هيجل « من أمثال «تشر» و«اردمان» و«فيشر» ، بشهرة

علية واسعة في تاريخ الفلسفة ، وهكذا أيضاً انتقلت (الميجلية) إلى حواصم الفكر الفلسفي لتؤثر تأثيرها العميق ، انتقلت إلى إنجلترا ، لتؤثر في كل من «جيري» ، «ويرانك» ، «ويرادل» ، وماكتجارت ، ، وانتقلت إلى الولايات المتحدة . لتؤثر في «أمرسون» ، «جورجيا رويس» ، «جون ديوي» ، الذي كان (ميجلي) في مطلع شبابه ، وفي إيطاليا : «طور» ، «كروتشه» ، «الفيلد» (الميجلي) ، ، وفي فرنسا : «أحمد» ، «سارتر» في كتابه «الوجود والمعدم» على «هيجل» ، «أنتاد» كبيراً ، وفي ألمانيا : «يكتسب» «هيجل» أهمية خاصة في كتابات «هوبرت ماركيز» ، الذي يطلقون عليه «فيلسوف الشباب» .

وفيما عدا ذلك ، فإن تناول التاريخ للفن والدين والأدب ، ليس بصورة لا تقل من الصورة التي تبين بها الفلسفة لذلك الممثل العظيم المسمى . «هيجل» .

لهذه هذا الفيلسوف العملاق أن الفن أحد لحظات ثلاث تترك بها الروح فاتها ، شأنه في ذلك شأن الدين والفلسفة ، لكل منهم ظهوره في التجربة الإنسانية ، وقد مضى «هيجل» في دراسته لعلم الجمال بالبحث أولاً في المكرة والمثال ، ثم بحث في أنماط الفن وتطورها التاريخي ، من النمط الرمزي ، إلى النمط الكلاسيكي ، إلى النمط الرومانتيكي ، وقد ساد حله الدراسة كلها منطق «هيجل» الجليل الثلاثي المزدوج الذي يمتدح فيه التضاد ضد ، ثم يألفان في كل مركب بشملهما ، فكما يطبق هذا الجدل على التصورات الكلية ، فالوجود يمتدح الوجود ، ثم يألفان في مركب بشملهما هو الصورة ، فإنه يطبق أيضاً على التاريخ الحضاري ، فالحضارة الشرقية القديمة قد لغزمت فقوم الحضارة اليونانية الرومانية ، ثم انتهى التطور بقوم الحضارة الحديثة .

أما بالنسبة (للاستيعاق) ، فإن الجمال هو مركب من التصور والمادة ، والفن الرومانتيكي الحديث مركب من معنى سابق عليه هما الفن الرمزي والفن الكلاسيكي ، والفلسفة بتطورها هي وهي الروح لذاتها ، وهي مركب من لحظتين أسبق منها ، هما الفن والدين .

وهذا معناه أن الفن والدين والفلسفة ليست بظواهر معزولة عن بعضها ، ولا من التاريخ والحضارة التي تنشأ فيها ، فكل الجمال ليست بمبادئ ثابتة مطلقة ، وإنما هي مرتبطة كل الارتباط بالتصور التاريخي للمجتمعات التي تنشأ في حضنها ، وتعود في حضانتها .

ولكن هل صحيح مايقوله الفيلسوف الإيطالي «بنديكتو» ، من أن (الاستيعاق) عند «هيجل» هي لحظة رثاء ، جمع فيها هذا الفيلسوف لصور التوتالية للفن ، واستعرض

للمراحل التي تقدم فيها على مدى تطوره ، ثم رتبها في هيركيب على شاهدة الفلسفة ٩ .  
إلا أن الجواب على هذا التساؤل عند « هيجل » ، إنما يُستمد من فلسفته للمعضلة  
والتاريخ

### الفلسفة تاريخ الفلسفة :

وفلسفة التاريخ عند « هيجل » مكنة لفلسفة الطبيعة والفن والدين ، وقد كان « هيجل » أحد للفلاسفة المثلثين في القرن التاسع عشر تقريباً في التفكير التاريخي ، وكانت فلسفته التاريخية تطبيقاً للأراء والأفكار لفلسفته العامة التي انتهت إليها بالتفكير للعقل ، لا بالبحث في الطبيعة والتاريخ .

وعند « هيجل » أن العقل هو الحاكم للسيطر في العالم ، وأن تاريخ العالم من أجل ذلك يمثل حركة عقلانية ، وقد عرض لتاريخ الشرق والغرب في ضوء هذه الفكرة موجهاً حياته إلى ما يريد أن يحمده ، لأنه على حد قوله : « من ينظر إلى العالم نظرة محفولة ، يمثل له العالم بصورة يظهر محفول » . . .

والطبيعة وهي مسرح التاريخ العام ، مجسد للعقل ، ولو أن مؤثراتها الجغرافية والجوية لا تسيطر على التاريخ

والتاريخ عند « هيجل » يوجد عام تقدم الروح في الزمان ، كما أن الطبيعة تقدم الفكرة في المكان ، هذا والتاريخ العام يمثل تقدم الشعور بالحرية من جانب الروح وتحقيقها نتيجة لذلك ، ولهذا التقدم عند « هيجل » مراحل ، فالمفكرة تتخذ صوراً متوالية كل صورة منها تسمو على الصورة السابقة ، وهذه العملية ، عملية عقلية والتجاوز تزداد تأكيداً وتزاد ووضوحاً .

ولكن أمة عبقريتنا القومية التي تبدو في مظاهروها وإبدعاتها ، والتي تحمل ديانتها وآدابها ونظمها السياسية وقوانينها الأخلاقية وروايتها الآلية ، طابع هذه العبقرية ، والتي الجوهرية في التاريخ ، هو الشعور بالحرية ، والأوجه التي يشغلها هذا الشعور بالحرية في تقدمه وتطوره .

وكما تحمل البهرة كل طليحة الشجرة ، وطعم الفاكهة وشكلها ، كذلك الآثار الأولى للروح تتضمن تاريخها ، وأهل الشرق القديم في رأي « هيجل » ، لم يصلوا إلى مرحلة أن

الحرية للجميع ، ورأوا أن الحرية كمثل في فرد واحد ، وفي مثل حله الحائلة ، تكون الحرية عرضة للتزوير والشبهات والامتلاق بغير جامع ، ولم يظهر الشعور بالحرية إلا عند الإغريق ، ولذلك كانوا أحراراً ، ولكن الإغريق والرومان رأوا أن الحرية تكون مقصورة على البعض ولا تشمل البشر جميعهم ، ولذلك كان نظام المبودية سالماً في بلاد اليونان ، أما الأمم الألمانية تحت تأثير (المسيحية) فقد كانوا في رأي «هيجل» أول من أدركوا أن الحرية للناس جميعاً ، وأن الحرية هي جوهر الروح ، وقد ظهر هذا الشعور لأول ما ظهر مقترناً بالدين ، ولكن جعل الحرية من المبادئ التي يؤمن بها ، كان يستلزم حركة تتجه بعيدة المدى ، ذلك أن نظام المبودية لم يختف حين ظهرت (المسيحية) .

### الروح والحرية :

ولكن إذا كانت طبيعة الروح مكونة من الحرية ، ولم يكن تاريخ العالم سوى تقدم الشعور بالحرية ، فهل يمكن أن يقال عن التاريخ العام أنه مظهر وحرس للروح وهي تتعرف ما هو موجود فيها بالقوة ؟

يقول «هيجل» إن الفكرة هي في الحقيقة مثلها كمثل الروح المرشد (لطارد) ، فائدة الشعوب والعالم ، والروح وهي الإرادة العاقلة والضرورية لذلك المرشد ، كانت ولا تزال قائداً لأحداث تاريخ العالم .

وهذا معناه أن الروح ويجري تطوره ، هو الموضوع الجوهرى في فلسفة التاريخ ، ويمكن فهم طبيعة الروح بمواجهته بتقبضه وهو المادة ، فاعية للمادة الحادية وماعية الروح الحرية ، وللمادة خارج ذاتها على حين أن مركز الروح في ذاته . وهذا ما عبر عنه «هيجل» بقوله . «الروح وجود محض هل ذاته» .

ولكن ما (هو الروح) ؟

يقول «هيجل» : إنه الواحد الامتناهى للجناس مجانساً ذاتياً ، الذى يحصل في مرحلته الثانية ذاته عن ذاته ، ويحصل هذا الجانب الثانى هو قطبه المقابل ، أنقى وجود للمات للمات وفي الذات سبيلنا لوجود العالم .

وفي التطور التاريخى للروح كان ثمة ثلاثة أطوار كما سبق أن ذكرنا ، الشرقيون ، واليونان والرومان ، والألمان . وتاريخ العالم هو تنظيم الإرادة الطبيعية غير المضطربة ، بربطها بطاعة

مبدأ كل ، ومنعها حرية فنية ، قد حرف الشرق ، وما يرج يعرف إلى يومنا هذا ، أن واحداً فقط هو الحر ، وعرف عالم اليونان والرومان أن العبيد أحرار ، ويعرف عالم الألمان أن الكل أحرار .

وهذا هيجل ، أن لا حرية بدون قانون ، ولكنه يميل إلى أن يعكس هذا ، ولبدل على أنه حيثما كان القانون كانت الحرية ، ومن ثم فالحرية عندته تعنى ما يزيد قليلاً على حتى طاعة القانون .

### القانون هو جوهر العالم :

وقد لا ينسى لنا هيجل فلسفة التاريخ عند هيجل ، ما لم نزن علاقة الفلسفة بالتاريخ ، وتغلب النظرة بين الفلسفة إليه ، وبينهم وبين المؤرخين المنهجيين ، أو مؤرخي الواقع ، في تفسير العلاقات التي تحكم مجرى ، وتضخم الأثر الناتج من التهام الفكر الفلسفي بالفكر التاريخي ، في النظرة الكلية لمسيرة الحضارة ، وفي النظرة الجزئية لتضخم الواقعة التاريخية . وما يلاحظ حقاً أن تاريخ أى علم من العلوم ليس جزءاً من هذا العلم ، فضلاً عن تاريخ الرياضة ليس جزءاً منها ، وليس تاريخ الفيزياء جزءاً من علم الفيزياء ، وكذلك الحال في سائر العلوم ، أما الفلسفة فهي التي تصدر من بين العلوم جميعها ، بأن تاريخها جزءها ، وذلك لأن الفلسفة وتاريخ الفلسفة ، هما واحدة ، وهي مشاهدة العقل في أثناء عكوله على التفكير في طبيعته ، وفي غايته وبعده .

وهو هيجل ، هو الذي وضع أساس فلسفة تاريخ الفلسفة ، لأنه هو الذي اكتشف الفكرة التي تقوم عليها تلك الفلسفة ، وهي أن تاريخ الفلسفة ليس مجموعة الآراء المنقطة وللدهاب المثبتة للمفكرين المنطق التزعات ، ولا هو مجرد اتساع نواحي الفلسفة وإكتال جوانبها المتناحسة ، وإنما هو العملية التي استأنت بها كليات العقل ، وأكملت ظهورها ، وانضمت في شكل تصورات واضحة مبرورة ، وقد اعتبر هيجل ، تاريخ الفلسفة حركة مفردة متصلة ، مستقودة الأوائل بالأواخر .

وهذا ما عبر عنه هيجل ، بقوله في مقصده ( لفلسفة التاريخ ) :

« إن الاهتمام الوحيد الذي تأتى به الفلسفة معها في تأمل التاريخ ، هو التصور البسيط للعقل ، إن العقل هو حاكم العالم ، وبالتالي ، فتاريخ العالم يقدم لنا عملية عقلية ، هذا

الافتقار والمقدس هو فرض في حال التاريخ من حيث هو كذلك ، أما في مجال الفلسفة فهو ليس بفرض ، فهناك يثبت بالمعرفة التأملية أن العقل ، جوهر ، كما هو كذلك قوة لا متناهية ، ولادة الامتنائية الخاصة به ، كاملة ضمناً في كل الحياة الطبيعية والروحية التي ينشئها ، كما أن الصورة اللامتناهية ، هي التي تحرك المادة ، إن العقل هو جوهر العالم . ويقول « هيجل » إن هذه النتيجة انتهى له أن يعرفها ، لأنه لبتار الحال كله . ولحق أن « هيجل » حرف كيف يختار الحال كله ، فقد استطاع أن يكون سقياً عقلياً حالاً ، استوعب في إطاره من فنون المعرفة ، ما لم يسبق لأى مذهب آخر في الفكر الحديث ، ولهذا فقد قال عنه أحد الفلاسفة للمعاصرين ، إنه ثالث ثلاثة صاغوا الوجود بأسره في أنظمة عقلية متنافسة ، وهم « أرسطو » بمذهبه ( الكوني ) في المصور القديمة ، و« القديس توما الأكويني » بمذهبه ( اللاهوتي ) في المصور الوسطى ، و« هيجل » بمذهبه ( المثالي للعقل ) في المصور الحديثة .

#### هذا الفيلسوف المعاصر :

أجل ، لقد استطاع « هيجل » أن يتوحد شق عمليات المعرفة البشرية ، وإذا كان قد حرص على تقديم الفلسفة لأهل عصره في صورة ( معرفة مطلقة ) فذلك لأنه تصور أن العصر الذي كان يعيش فيه كان هو أفضل المصور للناسي بالفلسفة إلى مستوى العلم ومن ثم فقد أحدث كل عمل من أعماله أصالة فكرية عامة في كل مجال من مجالات البحث ، حتى أن الفكر المعاصر إنما يلزم له حقيقة بهذا الفيلسوف فذى فصل الفلسفة الأوربية إلى مرحلتين ، الفلسفة الحديثة ابتداء من « ديكارت » حتى « كانط » ، والفلسفة المعاصرة ابتداء من « هيجل » حتى عصرنا الحاضر .

ذلك العصر الذي يظه « سارتر » و« الوجودية » ، و« ماركس » و« الماركسية » ، و« جون ديوي » و« البرهانية » ، وهي المجالات ثلاثة من أهم المجالات الفكر المعاصر ، فضلاً عن المجالات أخرى مثل ( الواقعية ، والفلسفة التحليلية ، والوضعية التحقيقية ، والبيانية أو اليتيرية ) وفضلاً عن « بيرسون » و« كروتشه » و« كولنجروود » ، وغيرهم من أعلام الفلسفة الروسية .

وباختصار فإننا لا نكاد نجد فلسفة من الفلسفات المعاصرة ، لا تبدأ من « هيجل » إما بالتأييد أو بالنفي ، وهذا ما عر عنه « كروتشه » بقوله . « أجل ، فثالث لا نستطيع أن نعيش

مع ، ولكنى لا أستطيع أن أعيش بدونك . . .

وذلك هي (الكوميديا - الإلهية - الفلسفية) التي وصف بها البعض فلسفة «هيجل» ، ذلك الفيلسوف الذي سارت زعمته للنظرية الشاملة جنباً إلى جنب مع زعمته (المساوية الشاملة) ، فلم تعد للمهمة الكبرى التي تقع على عاتق الفيلسوف هي العمل على تغيير العالم أو تحديده ، بل العمل على فهمه والتكيف معه .

وإذا جاز لنا أن نلخص الفلسفة (الهيجلية) كلها في كلمات ، لاستطعنا أن نقول إن الحقيقة عند «هيجل» هي الكل ، والفلسفة «نفس على» ، والوجود الواقعي «صيورة» والروح نفسها «تاريخ» وأخيراً للطلق «دات» لا مجرد «موضوع» أما الفلسفة نفسها فهي كما يقول عنها «هيجل» نفسه :

«إن مهمة الفلسفة لتتصرف في تصور ما هو كائن ، لأن ما هو كائن ليس إلا الظل نفسه ، ولو أننا نظرنا إلى المسألة من وجهة نظر الفرد ، لوجدنا أن كلامنا إنما هو ريب رمانه ، وابتى عصره ، وبمثل ذلك يمكننا أن نقول أيضاً من الفلسفة إنها تلخص زمانها . ولكن في الفكر . . .»

وبعد فهنا هو «هيجل» الذي قال عنه «أفيلر كامي» إنه المصكر الذي «عقلن اللايقول» ، ونقل عنه جون ديوي «إنه الفيلسوف الذي ارتفع بالفلسفة إلى مستوى العلم» ، ووصفه «كارل ماركس» بالمغفورية الكبرى «التي قلبت الأشياء رأساً على عقب» . وقال عنه «كاولمان» : (إذا كان كل من «الإسكندر» و«نابليون» قد حاول الاستيلاء على العالم بقوة العسكرية ، فقد حاول كل من «أرسطو» و«هيجل» سيادة العالم بقوة العقلية)

ومن هنا كان «هيجل» صرخة في وجه «عصر» ، وصرخة تردد صداها في غير عصره من العصور ، وبالأحرى في عصرنا الحاضر .



## الصرخة الثانية

«كبر كهجارد»

الطريق . . والحق . . والحياة

«هل حدث لك أن وأيت قلباً جامعاً في العلق ؟  
تلك هي حال الخيل كله ، ذلك الجبل الملتصق  
بطي العتل ، ولا أحد يحزن عليه ، ولن نجد فيه  
إلا غروراً ووضاً ينمان دائماً من عطايا العقل .  
«كبر كهجارد»

الوجودية ليست شيئاً سوى فلسفة الإنسان الحديث ، الإنسان الحر حرية كاملة لأنه لم  
يحرر من مؤثرات الطبيعة والبيئة ، من مؤثرات العرف والمجتمع ، من مؤثرات الماضي  
والتاريخ ، وأصبح لا يفتص نفسه لغير ما هو نفسه ، فهذه الأشياء جميعاً (أغيار) بالنسبة  
إليه ، ليس لها في ذاتها وجود ولا معنى ، حتى يوجه هو فيكيميا الوجود ، ويخلق عليها  
المعنى ، وهو يفعل هذا بمحض حريته التي اختار صيغة حياته بناء عليها ، وبما عليها يتحمل  
تبعة هذا الاختيار .

«إلى أنبيا ، والحياة هي هذا . . . لن أتبع بعضي وأرتوي منها بلا ظمأ . . أربعة وثلاثون  
عاماً ، أربعة وثلاثون عاماً أتدوق فيها نفسي . وقد كثرت ، قد اشتطت وانتظرت ، وبلغت  
ما كنت أريد : (مارسيل ، وباريس ، والاستقلال) ، وقد انتهى كل شيء ، فلا أكثر شيئاً  
بعد ذلك . .»

فالإنسان الحديث هو هنا ، والوجودية هي التعبير الفلسفي عن هذا الإنسان . .

### لفلسفة حياته وعاش فلسفته :

ولكن... إذا كان هذا هو الطابع المميز لوجودية القرن العشرين بامة ، والوجودية الفرنسية بوجه خاص ، فهل معنى هذا أن نكتفى بالتوقف حلالاً على «أني الوجودية» .. كبر كيجارد في ذكره ، لكن نضع على قبه باقة من الزهور ، ثم نغض سمر من إلى السعي اللاتيني ، فنقيم حفلات الحكوم لسلور وشركاه ؟

كلا ، وألف كلا ، فإن «سلور» لم يبدأ إلا من حيث انتهى «كبر كيجارد» ، بل في وسعنا أن نقول إن «السلورية» ليست في صميمها سوى «كبر كيجاردية» مقبولة ، أي أننا لن نستطيع أن نهمم بفلسفة الوجودية المعاصرة ، إلا إذا رجعنا إلى «كبر كيجارد» ، الذي سبقهم جميعاً إلى تقديم الوجود على المثالية ، والنلت على الموضوع ، والمبى على المفرد ، والدلائل على الخارجي ، واللاعتقول على العقول ، كما سبقهم جميعاً إلى القول بالحرية والمثولية ، والقلق والهم ، وإحصار النفس ، والتوتر الروحي ، وكان أول فيلسوف ينطح من أزمانه النفسية الحادة ، وتجربه الحية المميقة ، وعركه الروحية الأليمة ، مادة لتأملاته الفلسفية ، وفكره الفلسفي ، ثم كان أولاً وباللغات إنساناً مشعل للوجدان ، ملتهب بالحواس ، بقط الضمير ، محتلبه العالم من ناحية ، وتوتره الرغبة في التصرف من ناحية أخرى ، وهو إلى هذا وذاك ، إنسان مفرود انطوى على ذاته ، وعاش حياة أقرب ما تكون إلى سياة الأنياب ، فاستطاع أن يفلسف حياته ، ويحا فلسفته ، أملاً من وراء ذلك أن يصل إلى (حقيقته) أصبى تلك (الفكرة) التي كان لابد له أن يجبا ويموت من أجلها : وماذا عجب أن تكون الحقيقة فيها يقول «كبر كيجارد» نفسه ، إن لم تكن هي تكريس الحياة كلها من أجل فكرة واحدة ؟ ثم كان «كبر كيجارد» بعد هذا كله ، أول من ثار على الفلسفة (المثيلية) السالفة في أجامه ، لما تنطوى عليه من (صعج جدل) يحيل العالم إلى مجموعة من التراكيب العقلية الجافة ، ولما تنتهي إليه من حثالة مطلقة ، تخصى على التجربة الفردية ، وتلجج الذات المتوحدة ، وتحيل العالم إلى كيان بعيش الفكر في حلسله ولا يعيش فيه الإنسان .

لأني غائدة ، كما يقول «كبر كيجارد» ، يمكن أن تعود على إذا اكتشفت ما يسمونه بالحقيقة الموضوعية ؟ أي غائدة تُرجى إذا درست جميع المذاهب الفلسفية ، وأظهرت ما في كل مذهب من تناقضات وطعن اتساق ؟ أي غائدة تعود على لو أتى استطلعت تطوير نظرية في

الدولة ، ورتبت جميع التفاصيل في كل واحد ، وبنيت بهذا الشكل عالماً أن أعيش فيه ؟  
 ألم يقل السيد المسيح : « ماذا يبيع الإنسان لوائه كسب العالم كله ونحصر نفسه » ؟  
 « فكيف يمكن إذن ، والكلام «كبير كيجارد» ، أن نلجأ إلى معرفة العالم ؟ »

« إن ما يتقضى في الحقيقة هو أن أرى نفسى بوضوح ، أن أعرف ما يجب عليّ أن  
 أعمله ، لا ما ينبغي عليّ أن أفعله ، إلا بمقدار ما تسبب المعرفة العمل بالضرورة ، إن اللهم هو  
 أن أنهم مهتمون في هذه الدنيا ، وأدرك تماماً ما يريد من الله أن أفعله ، أريد أن أجد حقيقة ،  
 حقيقة تكون لي أنا . أن أجد الفكرة التي أكرس حياتي وعملي »  
 ومن هنا كانت صرخة «كبير كيجارد» في وجه «هيجل» ، وفي وجه كل النزعات المذهبية  
 السائدة في عصره :

(أنا يا «هيجل» الخليل المني على دعوى فكرتك هي حرة التامل والطارح ، فأنا أظهر  
 غير ما أبطن ، وأنا أحمل أسراراً لا أستطيع أن أبوح بها ، بل إن عزائي أن أسدأ لا يستطيع  
 بعد وفاتي أن يجد بهي أوروبا خبيراً واحداً لما كان بلا حياتي كلها ، لن يجد الكلمات التي تفسر  
 له كل شيء ) .

### الطريق والحق والحياة :

ومن هنا كان «كبير كيجارد» فيلسوف حياة لا فيلسوف مذهب ، الحقيقة عندنا أن نجهاها  
 لا أن نعرفها ، أن نستظمها لا أن نتفحج عليها ، أن نوجدنا ونوجد معها ، لا أن نجدنا  
 ونوجد إلى جوارها ، ومن هنا نظر «كبير كيجارد» إلى فلاسفة المذهب ، على أنهم ناس  
 حصروا أنفسهم في (المعرفة) وشغلوا من (الوجود) فأضاعوا علينا معرفة أنفسنا ، وقوس  
 الآخرين ، ولو أنهم نظروا إلى فلاسفة اليونان وحل رؤسهم «سقراط» ، لما رأوا سوى كائنات  
 حية ، تحيا فكرها ، وتفكر في حياتها ، أو هي تحيا وتفكر في نفس واحد ، لأن الحياة والتفكير  
 عندهما شيء واحد . .

ولخطأ الذي وقع فيه المشتقون هو أنهم قد فصلوا (الاعتقاد) عن (الوجود) ، فلم يعطوا  
 إلى أنه لابد لنا دائماً من أن نحيل من (موقفنا الوجودي) نقطة البداية ونقطة الانطلاق ، حتى  
 يتسنى لنا أن نصل إلى ذلك المضرب الأسمى من الوجود ، ألا وهو الاعتقاد .

وهكذا أيضاً كانت حقيقة «المسيح» هي حياته ، وهو ما عبر عنه بقوله : «أنا الطريق . . . والحق . . . والحياة» .

ولقد علم «كبريجارد» من والده معنى المحبة الأبوية ، ثم واجهته مشكلة الإيمان ، حتى تخيل إليه أنه لا سبيل إلى إثبات حقيقة الإيمان ، إلا بإنكار منطق العقل ، فالذين الحقيقي ما هو إلا ضرب من المحبة الأبوية بين الله والإنسان .

والمحبة عاطفة ، والمطابقة مزجة للعقل ، وهي مما لا يمكن للعقل أن يفسره لأنها موضوع إيمان لا موضوع معرفة ، ولا كيف يمكن للعقل مثلاً ، أن يفسر ظهور الأبدى في الزمان ؟ أم كيف يمكن للعقل أن يفسر ظهور الله في التاريخ . . وكيف يمكن للعقل ، مثلاً ثانياً ، أن يقبل الحقيقة الدينية التي تقول : إن هذا الرجل البسيط للعراصع الذي يبدو كغيره من الناس ويتحدث مثلهم ، هو ابن الله ؟ وكيف يمكن للعقل - مثلاً ثالثاً - أن يقبل الحقيقة الدينية التي تقول إن مريم العذراء هي أم الإله ؟ أي عقل هذا الذي يمكن أن يفسر هذا اللامعقول . . . هذا المستحيل !

كلا . إن العقل لا يستطيع أن يفسر شيئاً من الإيمان ، ولهذا يجب إغلاق قلب العقل بالقوة ، كما يقول «كبريجارد» ، لأن أية محاولة لفظة الإيمان لابد وأن تنتهي إلى انقلاص الدين من جذوره ، ولهذا كان الإيمان موضوع (وجعنة) لا موضوع (عقيدة) وكان الذين ملازماً للمستحيل ، إنه «هجرة في اللامعقول» وحل الإنسان أن يؤس بلا عقل ، بل إن الإيمان يزدهر كالأشجار وسواء كلما ازدادت مطروحة للمنطق والمعقول !

وهكذا أحاد «كبريجارد» إلى الأذهان من جديد ، عبارة «ترتليان» ، الشهيرة . . «أؤمن لأنه غير معقول» . . والإنسان الذي يريد أن يبين حل الإيمان ، إما يريد في رأي «كبريجارد» ، أن يصمم شيئاً غير الإيمان ، هو أنه ليس من الإيمان في شيء ! .

#### في طريق العقل :

هذا إذن هو الخطأ الذي وقع فيه «عجيل» ، «والهيجليون» ، لقد حاولوا تفسير الدين من خلال إيمانهم بالعقل ، مع أنه لا يمكن تفسير الدين عن طريق المنطق والمعقول ، بل عبر المستحيل واللا معقول ، فليس في الدين معرفة ، وإنما عاطفة وحسب وإيمان ، وهذا ما عبر عنه السيد «المسيح» بقوله : «الذي يحبني بغيره أي ، وأنا أحبه وأظهر له ذاتي»

ويقول السيد المسيح ، هذا ، يصدق على كل شيء ، آسر ، فاجبه الإنسان يظهر له نفسه ، ويكشف له عن ذاته ، والحقيقة تظهر نفسها وتكشف عن ذاتها لكل من يحيا ، وهذا قال المسيح من «يحيى» ولم يقل من «يعقوب» لأنه بالحلب وحده لا بالمعرفة يكون الإيمان . وكما فشل «هيجل» ، و«الميجليون» في فهم الدين ، فقد فشلوا كذلك في فهم الإنسان ، لأنهم تمسكوا بهيمة الداعل والمخارج ، فضلاً عما ذهبوا إليه باستمرار من توفيق بين للتناقضات ، مع أن الإنسان يعيش بين هذه التناقضات في توتر دائم وتفرق مستمر ، إن لم نقل إن الإنسان نفسه يطوى على ذلك التناقض ، فليس يعيش فيه التزويق والأبدى ، المادى والروحى ، الملتصق واللامتصق ؟

وهكذا أدت محاولة «هيجل» ترجمة الإنسان إلى لغة عقلية إلى إلفاده الإنسان ، منه مثل الطبيب الذى أراد أن يزيل من المريض حوراته ، فأزال عنه حياته ! أجل ، لقد أدت محاولته ، كما يقول «كبريجارد» ، إلى إلفاده الإنسان تماماً لأنه ليس تحت إنسان يمكن أن يوجد وجوداً ميتافيزيقياً ، ولا أنه يمكن أن يوجد وجوداً عقلياً ، لكن الإنسان يوجد وجوداً عارضاً ، تلك حقيقة أساسية في حياة الموجود الفردى ، الوجود الحى ، وجودى ووجودك الوجود الآخرين . وتاريخ حياة الفرد ما هو إلا عرض من الأمراض ، فمن الممكن أن يحدث أى شيء لأى شخص ، ومنه ذلك أن تاريخ حياة الإنسان ليس إلا سلسلة من الأحداث العارضة ، وليست الأحداث الضرورية ، إلا سلسلة من (الأمراض) وليست من (الضرورات) .

وفضلاً من ذلك ، فإن «هيجل» نتيجة لتفكيره العقل للنمر لى الوجود ، منى أن يعيش كما يقول «كبريجارد» ، منه كمثل من كلف بتطعيم حفل سامر ، فراح يلدو الناس جميعاً ، ومنى أن يلدو نفسه . فتحن لا يمكننا أن نجدى هذه الفلسفة ، ذلك الكائن الحى الذى يخاطب الكائن الحى ، لكننا نجد الميت الذى يحاول أن يفهم الميت .

وسبب ذلك كله ، لما يقول «كبريجارد» ، هو حرص «هيجل» على (التجريد) تجريد الوجود ، حتى أتقده الوجود وجوده ، مع أن الوجود هو أن نعيشه لا أن نتفقه ، أن نحياه لا أن نفكر فيه . .

لذلك راح «كبريجارد» يتسائل :

وما المقصود بالتفكير المفرد . ؟ إنه التفكير بلا تفكير ، فالتفكير يجعل كل شيء ما حدثا

التفكير ، فالتفكير وحده هو الوجود ، وهو للوجود في وسطه الخاص . وما المقصود بالتفكير الجبني ؟ إنه التفكير في علاقته بمفكر ما ؟ في علاقته بشيء جزئي معين هو الذي يفكر . . . أجل ، لقد ابتعدت الفلسفة (المليجية) عن الواقع المعين الحي ، حين أرادت أن تفهم الوجود وأن تفهمه ، بدلاً من أن تعيشه وتحبسه ، ذلك لأن شيئاً واحداً كان يفتل من «هيجل» باستمرار ، وهو كما يقول «كبر كيچارد» : «ما الذي يُعاش» ، أو ما الذي ينبغي علينا أن نعيشه ؟ .

ولكن الفلسفة (المليجية) برغم كل شيء ، انتشرت انتشاراً واسعاً وكاسحاً ، حتى سيطرت على (الكنيسة اللوثرية) التي ينتمي إليها «كبر كيچارد» نفسه ، وانطلق الصبر إلى الاعتزاز بالعقل والإيمان به ، حتى بنا أمام «كبر كيچارد» ، كأنه على حد تصوره «مفروز في طهي العقل» ، وهذا ما عبر عنه بقوله . «هل حدث لك أن رأيت قارباً جالساً في الماء ؟ إنه يستحيل عليك في الغالب أن تسلمه بعمق من جديد ، إذ لا توجد مدبرة يمكن أن تصل إلى العمق بحيث تستطيع رفعه من جديد ، تلك هي حال الجليل كله ، ذلك الجليل المتصق بطن العقل ، ولا أحد يحزن عليه ، ولن نجد فيه إلا غروراً ورضاً بنجمان دالماً من خطايا العقل» .

#### ١٠ مقولة للعقول :

وصفني هذا كله أن «هيجل» ، في نظر «كبر كيچارد» ، إذا كان قد أراد أن يجمع التصورات التي شكلها عن الإنسان والتاريخ والدين والواقع ، في صورة نسق متكامل يطلق عليه اسم «المذهب» ، أي أن يحاول إقامة مذهب في الوجود عن طريق التصورات المجردة ، فإنه يستحيل إقامة مثل هذا المذهب في الوجود على الإطلاق ، لأنه إذا كانت الفكرة للمذهبية هي هوية الذات والموضوع ، هوية التفكير والوجود ، فإن الوجود من ناحية أخرى هو انفصال هذين العنصرين ، فالمذهب صفتي ، والوجود متفرد ، للمذهب متصل والوجود منفصل ، فكيف يلتقيان ؟

ثم جب أنا برغم هذا كله ، قد سلمنا بإمكان بناء مذهب لبناته الأفكار المنطقية ، وطوائفه التصورات العقلية ، لما هي فائدة التي يمكن أن تعود علينا من تشيد مثل هذا المذهب ؟ عند «كبر كيچارد» . لا شيء . . . لا شيء . على الإطلاق ، لأن الوجود في صحيحه انفصال ، انفصال الموجودات بعضها من بعض ، وانفصال الموجود عن

اللامتناهي ، بل إن الفيلسوف (الميجل) بعبارة الخاصة ، ووجوده الحقيقي ، إنما يتصل كل الانتمثال من للفعل الذي يشهد ، وهذا ما عبر عنه «كبر كيچاره» بقوله : «إن أخطب بناء المذاهب ، من حيث علاقتهم بمذاهبهم ، أشبه ما يكونون برجل ابتى نفسه قصراً هائلاً ، ثم حاشى إلى جوانبه في كوخ حقير .

وما للحل إذن في نظر «كبر كيچاره» ؟

عند الفيلسوف اللامعركي أننا لن يتأكل لنا أن نعود إلى (الوجود) إلا إذا تحررنا من المبرد ، فالمبرد لا يصنف بالوجود ، وإنما للوجود هو بالقسوة فردى ، ومعنى هذا أن الوجود الحقيقي إنما هو وجود الذات الفردية .

ولكن . . حل معنى هذا أن (الفردية) هي (المطلق) نفسه ؟

الواقع أن «كبر كيچاره» أراد أن يستبدل بفكرة «هيجل» عن (الكل) شعوره هو بالحرية ، كما أراد أن يستعوض عن فكرة الروح المطلقة بفكرة الذات المتحدة ، لذلك وجدناه يربط بين الحقيقة والذاتية ، حتى لقد جعل من الوحدة الموضوعية المدخل الأول للوجود . بل لقد ذهب «كبر كيچاره» إلى ما هو أبعد من هذا ، ذهب إلى أن للوجود ليس في حاجة دائمة إلى الآخرين حتى يوجد ، لأن من يحدد دائماً على الآخرين هو في الحقيقة كس يظن من الوجود ، أو كمن يبط بوجوده إلى أدنى مستوى ، إذ يعرف بأنه وحده ليس بوجود ، أو هو لا يسرى عنده شيئاً على الإطلاق . وكأننا «كبر كيچاره» هنا يلتقي بالشاعر الموحيد وهيلد ولهم في عبارته التي يقول فيها : «كل واحد منكم عالم مستقل ، أشبه بالنجوم في السماء ، فمضوا معاً في اتحاد حر» .

صلواتاً كاللؤلؤ . . هادئة كاللوت :

ولا يحمل «كبر كيچاره» فقط على حياة الكل أو المجموع ، التي هي في نظره تنزل من الوجود الحقيقي ، من أجل الانتماع في حقيقة موضوعية يتقدم معها الشعور بالحرية ، ويطلق فيها الإحساس بالسرورية ، بل زاه يمجّد حياة الصحة والحرية التي هي حياة النيل والظهارة ، وكما يمجّد «هيلدولف» حياة العزلة الروحية ، وتنتج بالشوق إلى مثل أعلى يبدو كالقمة الغضبية وراء القويم ، وصلى ليحت الحياة في شرايين عالم أسطوري جميل ، كان يرهق في الزمن القديم بالآلهة والقديسين والأبطال ، يرى «كبر كيچاره» بتنى بصمت للوحدة فيقول :

وما أشبه بشجرة صنوبر وحيدة منطوية على ذاتها ، صعبة نحو الآفاق العليا ، أجل ،  
ههنا قائم وحدي ، لا أقل ظلالاً ، ولا يمشش فوق أفصالي سوى الحمام البري ا .  
فقد وكبر كيجارد ، أن للموجود الحقيقي ، أو الموجود على الحقيقة ، لا بد له من أن يحيا  
وصامتاً كالقبر ، جاداً كاللوت ا

بعد هذا كله ، نرى أنه لا توجد هناك فلسفة وجودية بالمعنى الصحيح ، بل فلسفة  
وجوديون ، إن صح هذا التعبير ، لأن محاولة إقامة فلسفة وجودية ، تناقض الوجودية في  
أساسها ، ونسأله أن يستقل القرد بشكوكه وعمله من كل قيد من قيود المسمية ، من الأفكار  
الجاهزة ، والآراء المسقودة ، والشيخ المحفوظة في حلب ، فليس وجودياً على الأصالة ، هذا  
الذي يزعم أنه يتبنى إلى اللان أو إعلان من الفلاسفة الوجوديين ، لأن انضمامه إلى غيره من  
الناس يلغى وجوده ويحوله تابعاً من التوابع ، وهذه التبعة هي ما تؤثر عليه الفلسفة  
الوجودية ، وهي ما هرعنا وكبر كيجارد بقول : « إن أهدأ لا يستطيع أن يفكر لي ، كما أن  
أهدأ لا يستطيع أن يموت لي » .

#### الهجرة النفسية والإسراء الروحي :

والآن ، ونحن بصدد الحديث عن « كبر كيجارد » ، ما أسرنا أن نبعد عن محاولة عرض  
أراه حرصاً مدنياً ، وأن نتجه مباشرة إلى حياته ، وما تنبض به هذه الحياة من تجارب حية ،  
ومواقف وجودية ، وتعبيرات روحية ، عاشها الفيلسوف بقلبه ، وعاشها بجميع كيانه ، ثم كتبها  
بلسونه ، فجاءت قطرات من الفكر الفيلسوف المرفيع ، ذلك الفكر الذي أعطى « كبر كيجارد »  
كل شيء ، بعد أن أنشد منه كل شيء . أعطاه كل أسراره ، وأعد له مقابلها كل حياته ،  
ولعله قد عرف أن الفكر أشبه بإله أسطوري نهم للنساء ، لا يرضى عن الضحية حتى يمتص  
آسر قطرة في عروقها ، عندئذ يمنحها بركته ، ويلقى عليها وشاح الخلود .

وقد أنطوى « كبر كيجارد » لفكره ، وشغف في محرابه ، وقدم حياته قرباناً له ، وأحس  
بخطره النقية أن شجرة البقرية تمد جذورها في أرض المصمت والعزلة والنساء ، فلم تتم  
شجرته الطيبة حتى دفع الخن بأكله . . . وباله من نحن ا .

وحياة « كبر كيجارد » هذه يمكننا أن نميز فيها بين مراحل ثلاث ، تختلف كل منها عن  
الآخرين الآخرين تبعاً لطبيعة التجرية الوجودية الخاصة التي عاشها الفيلسوف ، وعاشها من



الأحاديث ، على أن الاتصال بين هذه المراحل الثلاث لم يتحقق بطريقة التدرج الطبيعي والمتعلق ، بل تراه يأخذ صورة التحول المفاجئ ، ويتم بتوح من القفزة الروحية أو الطفرة اللوحيانية ، ذلك لأن «كبر كيجارد» ، كما قلنا ، قد تأثر على مذهب «هيجل» ، وتوأم هذا المذهب ، التطور التدريجي بين الأضداد ، ووضع وسط بين التقابل ، حتى يصل في آخر الأمر ، إلى الشيء الذي لا يقبل له ، بل للطلق من كل قيد . إلى الله .

أما عند «كبر كيجارد» فكل مرحلة قائمة بذاتها ، مغلقة على نفسها ، لا يتم الاتصال من واحدة إلى أخرى إلا بما يشبه الهجرة الضمنية أو الإسراء الروحي ، ذلك لأن هذا التقابل بين المراحل أو التضاد بين الأضداد ، هو النبع الفياض بالتعلق الخلق ، والتوتر المتعصب ، والصراع الدرامي ، وهي جميعاً مكونات للتأخر الوجودي الذي عاشه «كبر كيجارد» ١ . هذه المراحل الثلاث هي : المرحلة الحسية ، والمرحلة الأخلاقية ، والمرحلة الدينية ، أما المرحلة الأولى ، فقد بدأت بميلاد «كبر كيجارد» ، أو بالأحرى بدأت قبل أن يولد ، ذلك لأن ليسوتفا ولد لأب طاعن في السن ، صيغت حياته بطابع الحزن والكآبة ، وظلت تنز بمعانى الأسى والتدم ، من يوم أن كان غلاماً يرحى للقم في مرشحات جولاند بالدارك وقرصه المبرج وحضه قرد ، فوقف فوق الرابية يحلف على الله ، وكان يجدد هذا سبياً في وفاة لبناته الخمسة ، كما اعتقد الشيخ الصغير ، وحسباً لعنة السماء حلت به وبأولاده . . وجاء «سورين كبر كيجارد» في هذا الجو للعاب بالمخيط ، الشيخ بالندم ، المشحون بالكآبة والأحزان ، فانتطوى على نفسه لا يرى شيئاً ولو قليلاً من مباحث الطفولة ، وكأنما ولد شيخاً كأبيه الشيخ ، أو على حد قوله . «الناس جميعاً يرثون خطيئة واحدة ، إلا أنا ورتت خطيئتي ، واحدة من أينما آدم ، والأخرى من أبي» ميخائيل يرسن كبر كيجارد ١

#### بناءه الخوف وسراه القصورية :

هذه المخيط ، هي التجربة الحية التي مر بها «كبر كيجارد» في المرحلة الأولى من حياته ، وهي المرحلة الحسية ، حيث تراه إنساناً تائباً يحلول أن يوب من ذاته ومن جلاله الصغير ، من الأسى الكامن في أعماقه ، ومن المخيط للحنقة في والده ، فيصرف إلى سنوات الحس وشهوات الفرية ، وينظر إلى الحياة على أنها لحظات حواري ، لا صلة لواحدة منها بالتي سبقتها أو التي تليها . بعدها ، لذلك تراه يستمع بكل شيء ، ولا يرتبط بشيء ، لأنه ما دامت كل

لحظة جليلة ، تأتي معها بحمة جديدة ، إذن فليجاء بلا قيد ولا شرط ، ويستمتع بهذا الحاضر الخالص أو هذه اللحظة الخالصة ، التي هي (مثل للأبدية) على حد تعبير «كبر كيچارد» .  
ولكن الحياة هكذا . . . بلا لحظة نسترجعها على سبيل الذكرى ، أو لحظة نتفكرها على سبيل الأمل ، هباء لا قيمة له ، وفوضى ليس لها معنى ، ومثل هذه الحياة الزرقية لا يكون فيها حرية ولا مسؤولية ، وإنما هي حياة طائر مدحرج ، بينه الخوف وسريره القشعرية ، بما يؤدي بالكائن الطائر إلى الخطأ والشر والضيق ، وأخيراً إلى السقوط في قيعان اليأس ومناور الظلام

وهلما ما أسس به «كبر كيچارد» ، لكتابته إحساس حاد بالخوف والقشعرية ، وتراهى له الموت على قمة العدم ، والحياة وهي ترضع من ثدى الفناء ، فلم يجد أمامه إلا أن يسلك طريق التوبة إلى الله ، تماماً كما فعل القديس أوغسطس ، وكما حدثنا عن توبته في اعترافاته المشهورة ١ .

والواقع أن «كبر كيچارد» أدرك في هذه المرحلة الباكورة من تطوره الفيلسوف ، أن الذات لا تسمح بوجود ثابت تتطابق فيه دائماً مع نفسها ، بل هي محيية في صيرورة تفرض عليها دائماً أن تختار ، ولا بد لها من أن تحصل بحريتها في صميم حياتها ، لأنها كانت الحرية هي أعظم ما في الوجود الإنساني ، كما أن الإرادة هي غير معبر عما لدى الإنسان من قدرة ، فإن الوجود الحقيقي كما يقرر «كبر كيچارد» ، إنما هو تعلق بالحرية وتقبل للمسؤولية .

### الرهان على الإيمان :

على أن سلوك «كبر كيچارد» سبيل الخاطئ المتألم الكاتب في ارتداده إلى الله ، يمثل بداية المرحلة الثانية في حياته ، وهي المرحلة الأخلاقية ، أما التجربة الحية التي عاشها وكانت بمثابة القفزة الوجودية إلى تلك المرحلة ، فهي خطبته الفتاة تدعى «روجينيا أولسن» . . . راعية الحسن ، باهرة الجمال ، جسدت إلى نضارة الصبا فتح الأنثى ، وإلى عبورية الروح ، وحرارة الوجدان ، وكان «كبر كيچارد» قد رآها فلمحياً وتقدم لخطبتها ، فوافقت الفتاة ووافق أهلها ، ولم يتم ذلك بطبيعة الحال ، إلا بعد حملة طويلة من التيارات العاطفية ، شنها «كبر كيچارد» على قلب الفتاة ، حتى أفلتت بالسلاح ، وحصلت في نهاية الأمر . . .

ولكن الفيلسوف ، محتلماً الحق بكسه ، وفكر في النهاية الطبيعية التي تنتهي إليها جملة

الخطوبة ، وهى الزواج ، انتابه التشعيرة ، وتلكه الدور ، فراح على الفرد يجد النظر في الموضوع كله ، فالزواج معناه أن يحيا حياة اجتماعية يخضع فيها للواجب الذى هو ركن أساسى فى حياة المجتمع ، والذى معناه أن يتكلم ، وأن يقف فى الصف ، وأن يكون واحداً كالآخرين ، بل أن يكون «خيراً» كباقي (الأغيار)

وفى ذلك ما يعالج طبيعة «كبر كيجارد» للتزاحمة إلى الفرد ، للميل إلى التلقائية ، التى تخضع ذوبان الفرد فى المجموع ، وسقوطه فى المألوف والمتعارف ، فالواجب هو ما يطلب من الفرد العادى . . من الألف . من الملايين فى حين أن الواحد ، الفرد ، العبقري ، هو الذى يطو على الواجب ، ويخرج على المألوف ، وينتد على العادى ، لكى يأتى بكل ما هو جديد كل الجدة ، بكل ما هو ابتكار وابتداع ، بكل ما هو خلق جديد ، فالعقري خلاق مبدع للقيم والمعاني . .

فإذا أضفنا أو أضاف «كبر كيجارد» إلى هذا كله ، الفارق العميق ، والعميق جداً بينه وبين خطيته ، رأيناه يشغل عليها أن يقرن بهاها بسماته ، ومرحها بحيوسه ، وشبابها المتورد بشيخوخته المبكرة ، ورواتها للطاهرة بلمسة المتورثة ، وعمرها الذى لا يتعدى مئة عشرين عاماً ، باسجد البالغ من العمر مئة وعشرين شاة على حد تعبيره

وانتهى الاجتماع المفرد الذى عقده «كبر كيجارد» مع نفسه ، إلى اتخاذ قراراً حاسماً بأن يصبح هذه الخطوبة ، ويغير تصميمه خطيته من قبل تصميمه «إبراهيم» عليه السلام ، حين قرر أن يبيع ابنه «إسماعيل» ، وأن الله أراد أن يمتحنه كما امتحن «سيدنا إبراهيم» ، فأدى به إلى أن يفعل كما فعل أبو الأنبياء ، فيخرج على المألوف ، ويعلم للمعقول ، ويأتى بعمل نبوى إصغالى .

وعن «كبر كيجارد» أنه إذا كان لديه إيمان حقيقى كما كان لدى «إبراهيم» الخليل ، فإن العجيزة أيضاً لابد وأن تقع ، ومن ثم فإن خطيته لابد وأن تعود إليه ، كما عاد «إسماعيل» إلى أبيه ، ولكن خطيته لم تعد إليه ، فأدت به هذه التجربة إلى اعتبار الإيمان سرّاً عقيقاً لا سبيل إلى صبر أخواره ، وانضافت إلى هذه التجربة زحمة اللاعقلية الكامت ، فذهب إلى القول بأن المؤمن لابد له أن يعيش فى شك مرير قاتل ، موضوعه هذا الإيمان نفسه ، وأنت إذا اعتقدت أن لديك إيماناً ، فكأنك بذلك تجدف على الإيمان !

## وحيده مع الله :

والذى يعبئنا من هذه لتجربة الوجودية الخلاصة ، التى عرفت «بكبر كيجارد» تلك العنفة الكبرى ، إلى المرحلة الثالثة من مراحل حياته وهى مرحلة الإيمان ، أننا رأينا «كبر كيجارد» فى هذه المرحلة الأخيرة من حياته يتجه إلى اللعين يجمع كيانه ، يحاول تحقيق رسالته الروحية التى جيشها كل إمكاناته ، وعياً لما جميع قواه ، فينظر إلى الحقيقة على أنها شيء لا ينبغي أن يعرفه ، وإنما ينبغي أن نعيه ، ونعيه على أنه مسألة حياة ، أو دراما وجودية ، يستطيع الإنسان من خلالها أن يظهر نفسه ، ويصق روحه ، فيكشف نفسه ، ويرى الله .. يرى الدور الأول الذى هو الدور بالذات أو الدور الحقيقى أو الدور الخالص الذى لا يسمى غيره باسم الدور إلا مجازاً .

وهنا نبلغ الوجودية أسنى مراتبها ، وقصارى غاياتها ، حيث تكون حياة الذات عبارة عن منجاة يينا وبين الكائن المطلق اللامتناهى ، يينا وبين الله .

واسحق أن «كبر كيجارد» قد أدرك فى هذه المرحلة الأخيرة أن وجود الذات ليس مجرد حضور للذات أمام نفسها فحسب ، بل هو حضور للذات أمام الله أيضاً ، فالعزلة ليس مطلقاً على ذاته ، بل هو حاضر باستمرار أمام المطلق ، أمام اللامتناهى ، أمام الأبدية .

وكثيراً ما تكون حياة الذات عبارة عن منجاة يينا وبين الله ، إذ أن الله ( ذات ) وهو لا يكشف للإنسان إلا فى أعماق الدلتية ، طمأننا أن الله ليس فكرة تأملها أو موضوعاً ثبت وجوده ، بل هو ذات تتكشف فى صميم ذاتي « وهذا ما عبر عنه «كبر كيجارد» بقوله : إنه إذا كان من التجلي على الله أن تتكرر وجوده ، فإنه من التحديق عليه أيضاً أن ثبت وجوده » .

أما ما يتحقق عنه «كبر كيجارد» من قلق وحسرة وتوتر ، فإنما ينحصر فى تلك العلاقة التى تقوم فى داخل الذات بين المتلقى واللامتناهى ، أو بين الزمان والأبدية ، وهذا ما عبر عنه «كبر كيجارد» بقوله : «إننى لأهوى الموجة التى تهدب فى إلى أعماق الحائرة ، فإنها لتفقد فى أيضاً إلى ما وراء النجوم» ..

ولمنا نراه فى هذه المرحلة يؤثر حياة العصب والغرلة ، لينزع لفلسفته الدلتية أو وجوديته المزمته ، ولكن يمشى وحيداً مع الواحد ، مع المطلق ، مع الله فيها هو ذا يتصد عن بلده وعن

الناس ، ويقوم في كويكاجي من المذكرة التي كان قد تركها له والده ، والقي سرعان ما يبدوها عن آخرها ، لأنه كان يحس يمشي أمله ، ويأت له يأخذ شيئاً معه إلى القبر ..

وفي الثانية والأربعين من عمره ، كان « كير كيجارد » قد استنفد كل ثورته واستنفد كذلك كل صحته ، فأدخل أحد المستشفيات ، لكي يقضى لمحبه بعد بضعة أيام ، سراجها الموت بكل شجاعة ، ووداع ، تماماً كما وجهه من قبله « سقراط » بكل الأمل في حياة أفضل ، أو على حد تعبير « دانتى البجيري » « في ذلك العالم الآخر ، حيث تتطهر الروح الإنسانية » ..

### روح العالم وروح العصر:

وإذا كان لابد من شمار بلمحصر للسفة « كير كيجارد » ، استطعنا أن نجد في كتابي نأخذهما هو نفسه عنواناً لأهم كتاب من كتبه ، وهما « إما .. أو .. » ، إما أن نحيا أولاً نحيا حل الإطلاق .

لنجد « كير كيجارد » أنه إذا كانت الحرية هي أعظم ما في الوجود البشري ، وكانت الإرادة خير تعبير عن قدرة البشر ، فإن الوجود البشري الحقيقي إما هو نطق بالحرية وتقبل للمسئولية ، فالذات الإنسانية ، ذات الإنسان ، إما هي في صميمها حرية ، أو هي بالأحرى حرية إرادة ، والذات إذ نجد نفسها دائماً أمام عدة أطراف ، عليها أن تختار فيما بين هذه الأطراف ، إما تأخذ حل حاقها تلك المسئولية الإنسانية الكبرى ، التي هي وليدة هذا الاختيار نفسه

ويرى « كير كيجارد » أن هذا « الاختيار » كثيراً ما يخطط طابعاً أبياً مؤرقاً ، إذ نجد (الذات) نفسها وقد أصبح لزاماً عليها أن تختار بين طرفي « إما .. أو .. » ، إما هذا أو ذاك ، بل إما (الكل) أو (لا شيء) وهذا قد لا يكون في موضع لأصناف الحلول . لأن الله يريد النفس بأكملها ، فهو لا يريد منها شيئاً حل الإطلاق .

وتلك هي الحياة إما .. أو ، أو كما قال « شيكسبير » حل لسان « أمير هاملت » : « نحيا أو نموت .. هذا هو السؤال ؟ » .

وعند « كير كيجارد » أن هذا هو الجواب ، لأنها الحياة بطيخة الحلال ، ولا نأخذ يؤثر الموت على الحياة .

أجل فالحياة كما جاء في عنوان كتاب آخر من كتب « كير كيجارد » ، إن هي إلا (تجربة)

## في سبيل امتحان الذات ١

ولكن هل تتوافق هذه (التجربة) مع ما نسميه بروح العصر، تلك الروح المتسرعة غير الراضية ؟

يقول «كبر كيجارد» : (في سبيل امتحان الذات) :

«... إذ ينبغي أن نجد أحداً لا يؤمن ، بما ندعوه مثلاً روح العصر ، نحقق من تحلل عن عظام الأمور واستفراح إلى صخارها ، بل حتى من يمتد في صوبية من أجل غايات خفية تافهة ، أو من هو في رقب مزر للمكسب الدنيء ، حتى هذا يؤمن إيماناً قوياً كاملاً بروح العصر» .

ويستطرد «كبر كيجارد» مفرقاً بين ما ندعوه بروح العصر ، وما يدعى بروح العالم وبينما وبين ما يدعى بروح الإنسانية ، فقرأه يقول : «... وهنا طبعي ، فإنا هو مؤمن بشيء عال بيبيل ، لأن روح العصر على كل حال ليست أسمى من العصر ، بل هي لاصقة بالأرض ، حتى لو كانتا نوع الروح الذي يشبه أحد الشبه شطلة المستنقعات الخالدة ، ولكنه بعد هذا يؤمن بالروح ؛ أو هو يؤمن بروح العالم ، ذلك الروح القوي - على القوابة طبعاً - ذلك الروح القوي - في احتدام طبعاً - ذلك الروح الذي نسميه (السيحية) الروح الشرير . ولهذا ليس ما يؤمن به شيئاً نيلاً سامياً على كل حال حين يؤمن بروح العالم ، ولكنه يؤمن بالروح بعد كل اعتبار ، أو هو يؤمن «بروح الإنسانية»... لا الروح في الفرد ، بل الروح في الجنس ، ذلك الروح الذي نرى الله ، فنسب الله» .

فأما يؤمن إذن أن لم يكن بالله... موضوع الإيمان .

تماماً كما فعل «كبر كيجارد» الذي حمل عليه على كفيه ، وحدا حمله السيد المسيح ، لقد صلب العقل على خشبة الإيمان ، وصرخ في وجه العصر «إيا الإيمان لا يحتاج إلى برهان» . بل إن الدليل على وجود الله ، هو طلب الدليل على وجود الله ١

وكانت هذه الصرخة الخالدة ، تنبع من حياة باطنية ساعية في رؤية دينية عميقة ، مستنقة في تجربة كونية عميقة ، مستلزمة للقوى الإلهية المسيطرة على القدر... القدر الذي شاء له الرحمة والسمت والمزلة ، ومع ذلك استسلم له «كبر كيجارد» في غشوح وطواحيه ، وظل يحيه في كل كتاباته ، ويستطرد ويشير بموكبه الراجع البعيد .

وكما تسكن جنبات البحر في الله ، سكن هذا الفيلسوف في نبع الفكر ، لم يكن

بالشرب منه أو التطهر بماء المقدس ، بل لم يكن سقياً للنداسي والمطاش : بل سكن فيه طوال حياته ، حتى أصبحت الحياة عنده هي الفكر ، والفكر هو الحياة ، لذلك كان الفكر يته وقمه ، نعمه ونقته ، كان قلبه

وهكذا مات كبحر كبحارد ، كما عاش ، هادئاً كالموت صامتاً كالقبر ، وبه الناس قرناً كاملاً من الزمان ، حتى اكتشفه مؤرخاً للفكر من الذين نشروا كتبه وكتاباته ، وتأثروا بها وسوا أنفسهم . - وجودي ١ -

وكل ما يفعله الوجوديون الآن ، من إحياء (للبحر كبحاردية) ، ليس أكثر من سداد للديون ، سدادها لأول رجل في العصر الحديث ، حاول أن يفلس حياته وعيها للفلسفة ، فاستحق بحدارة أن يُلقب (بأبي الوجودية) ، وأول الفلاسفة الوجوديين





## الصرخة الثالثة

«رينه ريك»

الارادة . . يا ذا من إله صغير !

«إن الارادة القوية لكفيلة غنى جيل بأسره ،

وإنشاء عصر بأكمله . .»

«رينه ريك»

إذا كانت خلاصة التصوف المعنى ما يقول «العقادة» ، تحذير المرء من شهواته ، وتهديره من فتح هذه الشهوات بالعتف والقسوة ، لأن رياضة الرحمة هي محتاج للحياة الأبدية وإذا كانت خلاصة التصوف اليوناني ما يقول أيضاً « إن الله يجرم من العقل الخالص ، مجرد من شوائب الأجسام ، وإن التأمل في الحقائق هو سبيل الوصول إلى الله .

وكانت خلاصة التصوف العبري أن الله خلق العقل ليحمل به في الموجودات ومنها الإنسان ، وهو ما ذهب إليه «فيلون» الحكيم ، الذي يجالط فيه التصوف المسيحي الذي يتلخص في أن نجاة الروح لا تكون بغير نعمة من الله ورحمة نقاء .

وإذا كانت خلاصة التصوف الإسلامي حل حد تصير «العقادة» ، شعبان . شعبة تذهب إلى احتزال الدنيا لأنها باطل ، وتضيق في الله ، لأنه الحق دون غيره . وشعبة أخرى لا تتنزل الدنيا ، لأن الله سبحانه وتعالى يتجلى فيها ، وآياته التي يتجلى فيها هي سبيل الوصول إليه ، وهذه هي الصوفية المفضلة في الإسلام ، لا إهمال للدنيا ولا انحصار فيها ، بل نقاد منها إلى الحق وإلى الكمال .

وإذا كانت خلاصة الملاحقات جميعاً فيما يتعلق بأي مذهب صوفي ، أن الإيمان سعادة

الروح ، وأن المعرفة والصحة قوام السادة ، قد كان ذلك هو تصرف الشاعر الصوفي الكبير  
«رييه ريلكه» ، الذى ضم فى شعره الصوفى أوفى تصوفه الشعرى ، خلاصة التصوف  
الإنسانى ، للمعرفة والصحة من أجل مملدة الروح

وإذا كان «طاغور» ، والبرت» ، قد بلغا القمة ، سواء فى الشرق أوفى الغرب ، فى صياغة  
الفكرة الصوفية الخالصة فى قالب شعرى أصيل ، فإن «رييه ريلكه» لا يقل عنهما أصالة و  
إحاطة هذه الفكرة ينبوع من العاطفة التى تنبعث فى أغوار النفس الإنسانية ، فتمر هذه  
الفكرة بفيض من الرقة وموجات من العلوية ، وفى هذا الالتحام الحى بين الفكرة والعاطفة  
تتلو قسرة «ريلكه» المسيحية فى التعبير للتكامل من حقيق الوجود والعلم ، الحياة والموت ،  
حتى لقد بلغت أشعاره حد الإحجاز ، باعتراف الكتلة الكثيرة من المثقدين ومؤرخى الأدب .  
لهذا لم يكن حياً أن أفرد له التاليف الفرنسى الكبير إدوار سنبه فضلاً فى كتابه «أعلام  
الإنسانى الأوربي» جعل عنوانه «أورفيوس الجليد» كاشفاً عن أوجه التشابه بين  
أورفيوس الأسطورى اليونانى ، الذى اشتهر بأنه أقر شعراء عصره ، وأكثرهم قدرة على أن  
يزج بموسيقاه آوتار القلوب .

وكما وصف ريلكه «بالأورفية الجديدة» ، وصف كذلك بأنه شاعر الرواد والأزاهير فى  
الجميع الأوربي الصناعات التى طمحت الآلة وحرمت وجهه التكنولوجيا ، وكذلك وصف بأنه  
مجدد تقاليد الحب الطبرى العربى فى بلاد لم تكن تعرف عن العرب إلا قصص الحريم ،  
وحكايات ألف ليلة وليلة ! .

لقد ارتبط وجدان ريلكه بالشرق العربى بمقدار ما التصق عقله بالجميع الأوربي ، وكان  
المرج السبب بين روحانية الشرق وعادية الغرب متطفاً بارزاً من معالم شعره ، فالشاعر الذى  
ولد فى الصنح الأوربي ، فى ليلة من ليالى الشتاء القارس فى مدينة براغ التى عاش فيها  
مزار ، وهام بها كازانوف ، ونرج منها المذكور قاوست ، هو الشاعر الذى قضى فى مصر أياماً  
من شبابه ، تعرف فيها على الشرق العربى الإسلامى ، الذى كان يمثل لقلبه بؤرة الأحاسيس  
الناعمة ، ويحدثنا أحد أصدقائه أنه فى الشهور الأخيرة من حياته عكف على قراءة القرآن  
الكريم ، فشف به شغفاً شديداً وأعد نفسه للرسالة الإسلام ، الذى وجد فيه زاداً لفكره  
وروحاً لشعره

ولاحظ فى ذلك ، قد كان ريلكه يؤمن بالتناسخ والقياسات ، وكان يرى على اللوام

أشياء تحطيه إشارات وتنبهات ، ولكن شعره في أنفاسه وإيقاعه ، يبدو لنا - كما لاحظت نحن  
أستاذنا صفيان أمين - أقرب إلى شعر الصوفية المسلمين ، وقد اعترف هو نفسه بأن ملائكة كانوا  
لديه عبودية بملائكة القرآن مهم ملائكة الإنجيل .

حل أن تصور ريلكه لمقالة الشعر يلتقي مع تصور بول فلاهري ، ذلك أن مهمة الشعر  
« الخالص » عند الشاعرين المعاصرين ، هي أن يخرجنا عن المجال الذي تضطرب فيه الحياة  
المادية التي يجباها سائر البشر ، والتي تقاس فيها الأحداث بقياس الزمان والمكان ، فالشعر  
الأول للشاعر كما يقول ريلكه ، أنه يزود بقوة موهوبة من التجربة ، قبل أن يكتب بيتاً واحداً  
من الشعر ، وأخيراً بفعل بالوقت لأن عينه تزنون إلى الأبدية .

« إن هذا هو قلبه لأملي »

وهذه خاية رفاقي

عماورات مهمومات

تنور بين الساعات الحاربات

وبين الزمان الأبدى »

ذلك هو رينيه ريلكه ، شاعر الروح والحب ، الذي تطالعت صفحات حياته ، يفرح  
بسيط في إصبع يده ، سينته أشواك وردة الصقفا من حديقته ليضمها إلى سبلة مصرية نحية  
لجلها وتعبيراً عن إصجابها ، لما كان منه إلا أن سارع بمعارقة الشاعر لهذا العام .  
ويالها من كلمات قالها ريلكه وهو يستقبل الموت ، موته الخاص به الذي لا يشاركه فيه  
غيره :

« وب امتح كلاً ما القفرة على أن يموت

موته الخاص به ،

واجعل للموت ملائمة من أحاديث حياته

حيث وضع قلبه ورقته الحنية

لما نحن بشيء سوى القشرة والقشرة

أما هو ، ذلك الموت العظيم ، فيتم في أمثالتنا .

ثم يفسح - كالقبرة التي لا بد أن ينهي إليها كل شيء -

(من ترجمة الدكتور محمد أمين)

وحياة القلق التي عاشها ريلكه لا تقل ضرارة عن قلق الموت الذي حاله ، فإذا كانت حياته سبباً للصراع بين ما يطمح له المثل الأعلى وما عرضه ضرورات الحياة اليومية ، وكان الشعر عجزاً له من هذا الصراع الذي تضرب فيه الحياة العادية التي يحياها سائر البشر ، فقد كان للموت هو مخرجه من هذه الحياة ، كان يشعر بأنه يحمل الموت في نفسه منذ مولده ، ويحس ملاحقه في صباه ، ويرنو إليه طوال حياته ، وطالما تأمله وجلس إليه طويلاً ، وكان يراه مصدر قلقه ويبحث في آن واحد :

وقد أظنت الضمير في الحروف من الموت ، ولم يكن ضميري خالياً من إدخال بعض تجاربي الشخصية في الاحتمار ، كان الموت يستولى على وسط المدينة وبين الناس ، وغالباً ما يحى بلا صيب على الإطلاق .

وأغلب الظن أن ثقله المستمر من بلد إلى بلد ، لم يكن أملاً في الفهرار من الموت الذي ينشأه بتقارب ما كان هو الأمل الحق في أن يلقى الموت بالشكل الذي يرضاه ، بالشكل الذي يحقق له موته الخاص . . موته هو لا موت الآخرين .

وكان من الطبيعي عندما داهم ريلكه المرض ، ونشب فيه أظفاره ، أن واح الشاعر يستشفي رائحة الموت في كل قرة من فترات الحواء ، ويرى صورته للمدينة وهي تتصلب في الجوارح والضلوع ، ولم يكن صراحه مع الموت ولكن مع الأزهار ، فعندما طمت السيلة المصرية ينبا مرضه ، أرسلت إليه باقة من الزهور ، فكتب لها رسالة قصيرة يقول فيها :

وسيفنى :

سم . . إلى مريض ، وقد يرح إلى المرض إلى حد لم أكن أتخيله . . أتوسل إليك أن تمنحني الأزهار حتى ، فإن مجرد وجودها يحرث ثائرة الجن في غرضي ، وعلى كل حال . . شكراً لما جاهدني من الأزهار . . شكراً .

ولكن السيدة الوفية لعلاقتها بالشاعر ، ذهبت زيارته في بيته ، لما كان منه إلا أن المتخلف ورفة من حبيبته ، فسمها لما تحبه وأصبغياً ، ولكن أشواك الوردة أضمت بناته ، وأدى الجرح إلى مضاعفات ، تولدت عنها الأسطورة القائلة بأن الشاعر قد مات صريع أشواك الورد ، فكتبه الأزهار ، ومات موته الخاص به الذي لا يشترك فيه غيره

وإن هذه المرات التي ظهرت طبيعتها الجديدة ، لم تكن خلاصة تجارب طويلة وخبرات عديدة ، نتجت عن تجرته مع الموت كما نتجت عن تجواله في رجوع القارة الأوربية ،

وأسقاه بين بلدان هذه القارة ، فقد انصهر «ريلكه» في آبار الليل وحطات السهر ، كما استغرق في دور الكتب ومتاحف الفن ، صوف الخمر وجوع الفكر ، بمقدار ما ذاق المرارة وتلقق الجسالم ، ولو ياريس . . مدينة الفنون والفنون ، كسه إلى رويجه يقول :

«عزيرى كلارا»

«الناس هنا ينامون على الأرض في النهار ، وتحت السماء في الليل ، وعلى وجوههم علامات من العيوس وللصبر ، فلا واحد منهم راح من أى شىء» ، فالتقى مرعرة في كل ركن من أركان هذا العالم المتحرر الأصعب ، هل ترين أنه يوم الحشر؟ أم ترين أن الإحساس بخراة الاختراب هو الذى ترك وراءه هذا المعلق الشديد بالثروة الوثيقة الطيرة ؟

لهذا كان من لطيفي بالنسبة إلى شاعرنا الذكى الحساس ، أن يفر حارباً من أهالي باريس ، وأن يترك نفسه تسبحان في أرجاء أوروبا بحثاً عن راحة النفس للعبة في أعماق الكهوف والمغارات ، وعلى سفوح الجبال والمضارب ، حيث الوحشة والخلوة وراحة الذات .

وفي هذه المغامرات ، تمت بدور التصوف التى غرسها التجارب في نفس «ريلكه» ، وتمهدتها الرمية المثالية فلمصبتها بصورها الشعرية الخلابة ، فضلاً عن عمق مضامينها وسعة مراميها ، وجسمها للمتقضات المادية والروحية ، مما زاد في غموضها ، وضاعف مما فيها من إيهام ؟

غير أن الإرادة الحرة ، إرادة الشاعر في قلب «ريلكه» ، سرعان ما فجرت في البذور الثامية أروع الغصود وأطيب الفرار ، وهنا يقرر «ريلكه» : «أن الإرادة القوية لكفيلة بتلقن جيل بأسره ، وإنشاء عصر بأكمله . . .»

لكن الإرادة . . إرادة «ريلكه» ، لم تصل إلى تلك للمرة الرائعة من الحرية ، إلا بعد رياضة نفسية ومجاهدة روحية ، وهنا حد الصراع للناسوى ، الذى تمثل في تلك الحرب المظلمة التى شنتها (الأبا الدائية) على العالم الخارجى الصالح ، ومن هذه الحرب خرج «ريلكه» بفلسفته المثالية التى تقوم على حب الجمال الخالص ، والعودة بالإنسان إلى حالات الطهر والتقوى التى عاش فيها الإنسان الأول .

وقبل أن نقادى في الكلام عن هذا التيار الجارف الذى اتساق فيه «ريلكه» : علينا أن نعود إلى أصوله الأولى ونرتد إلى بنيانه الحيدة ، وهى الأصول والبنائى التى أنصفت عليه طابعها للثال ، ووجهه تلك الوجهة الصوفية .

### الأصول والنتائج :

والواقع أن طفولة هذا الشاعر بنوع خاص ، كان لها أثرها البالغ في تشكيل حياته وفلسفته فيما بعد ، فقد تأثر إلى حد كبير بالثريات التي كانت تحيط به من كل جانب والتي ترسبت في طبقات لا شعورية ، لتطفو على السطح من جديد ، عتلة بالصيد من المصايد الرمزية ، محملة بالكثير من الصور الشعرية .

وكان لولادته أكبر الأثر في إرساء معالم هذه المثلوات ، ولق إقامة نجوم فاصلة بين ما هو حقيق وما هو خيالي ، فقد ركزت كل عناية في العناية بربيه الذي ولد في الرابع من ديسمبر ١٨٧٥ ، وتوفي في ٢٩ من ذات الشهر ديسمبر ١٩٢٦ ، وعصاة بعد أن أصبحت بحية أمل في زوجها الأول ، فهي تنسج إلى أسرة عريقة على جانب كبير من الغلاء ، أما زوجها فكان يعمل ملاحظاً بمحطة السكك الحديدية بمدينة براغ ، وبعد زواج دام أحد عشر عاماً ، تهمت جدران الحياة الزوجية ، وهجر الموالد زوجته ، ولا يكتمل العام الطمع من صبر ربيته ، وعلى الرغم من سوء صحة ربيته واعتلالها ، فقد أصرت والدته على أن يلتحق بأكاديمية العلوم العسكرية في سنة ١٨٩٦ ، وهناك تعرض شاعرنا الشاب لألوان مختلفة من الآلام الجسدية والعلايات النفسية ، مما اضطر بإدارة الأكاديمية إلى فصله في الحال .

وهكذا تحول ربيته إلى دراسة الفلسفة والآداب والفنون بمحاجة براغ ، التي لم يمض بها سوى فصلين دراسيين فقط ، لأن صحته هناك أيضاً لم تحمك من الاستمرار في متابعة الدرس والتحصيل ، ونظراً لما لاقه والده من متاعب بعد أن هجرها زوجها ، ونظراً لما شاع عن والده من سمعة غير محمود ، فكر «ريك» بتكثيراً جاداً في ترك براغ ، وبالفعل تركها ورحل إلى ميونيخ عام ١٨٩٦ ، حيث قضى عاماً كاملاً ، سافر بعده إلى إيطاليا حيث درس فنونها المختلفة ، في كل من ميلانو ، وفلورنسا ، والبندقية ، وتأثر تأثراً عظيماً بمشوق عصر النهضة . ولم يمكث «ريك» طويلاً في إيطاليا ، فقد عاد إلى مدينة براغ ، ثم رحل منها إلى موسكو في عامي ١٨٩٩ - ١٩٠٠ ، حيث زار في المرة الأولى الكتائب الروسي للعظيم «تولستوي» ، ودلرت بينهما مناقشة حاصصة حول الاتجاهات الفكرية في الأدب الأوروبي الحديث . وبعد ذلك قام «ريك» برحلة إلى مدينة بطرسبورج ، حيث ألهب بما فيها من تناسف ودور للعبادة ، ومن هناك سافر إلى برلين ، حيث دون مذكراته الشهيرة عن كل من

«جوجول» ، «تورجنيف» ، «دوستويفسكى» ، «تشيكوف» ، «ليرمونوف» ، وكان لمطالعته في الأدب الروسى صدى غير ضعيف في (كتاب عن القصور) وفي كتاب (الساعات) ، كما ترجم إلى الألمانية مسرحية (التورس) «الأطوار تشيكوف»

وأما رواج «ريلكه» من كلأراء ، فقد كان في التسبع والعشرين من أبريل عام ١٩٠١ ، وكانت وفاة ذكية متقنة مولعة بحس النعت ، إلا أن زواجها من «ريلكه» لم يستمر لأكثر من عام ، لأن ضائقة مالية قضت على هذا الزواج ، وبعد أن تم الحلاق ، عاد «ريلكه» إلى حياة السفر والترحال ، فصار إلى باريس ، حيث قضى بضعة شهور ، تعرف فيها على اللال العظيم «رودان» ، ثم رحل إلى برلين ، حيث قضى بضعة شهور أخرى ، ثم إلى السويد ، حيث قضى بضعة شهور أخرى .

غير أن أشهره التالية التي قضاه في باريس ، حيث تعرف على الخال الفرنسى الشهير «رودان» ، وحصل مكتوباً خاصاً له طوال هذه الفترة ، كان لها أبلغ الأثر على فكره ، وأروع التأثير في شعره ، ففيها عرف كيف يتخلص من تلك العاطفة الفضاضة ، ويتجه إلى تصوير الأشياء في صيغ موضوعية وصياغات أكثر دقة ولحمدياً ، وفيها عرف كذلك كيف يتخذ من الأحزان التي تلف وتصور حول (الذات) للبدية ، و (الأنثى) لللطافة ، كى يترك الأشياء نفسها وينسها عبر من جوهرها وماهيتها

كذلك كتب في باريس روايته الشهيرة «مذكرات» «مالت لوريد ريرج» التي سجل فيها على لسان شاعر دائمزكى ، ونسلوب شاعرى رائع ، خواطره النفسية البالغة الرهافة وإحصائية ، الشديدة التأثير بمحيطات الحياة من حوله . . . السماء والأرض ، النور والظل ، الحياة والموت ، الملائكة والروح

حقاً لقد كانت رحلة الشاعر إلى روسيا عاملاً على إخصاب حياته الروحية ، كما عملت إقامة في باريس على إنماء حياته الفنية ، ولقد عبر ريلكه عن مدى إفادته من هذين البيوعين ، يبعى الفن والدين ، تمييزاً صريحاً واضحاً قال فيه : «كانت روسيا هي المصدر الأول لكل تجربتي الدينية ، كما أن باريس . باريس التي لا نظير لها . ستكون هي للمتعطف الأول لا تجاهلى الفنية» .

وإذا كانت تجربته الدينية هذه قد ألهمت كتابه الأدبى الباكر والمبتكر ، الذى دهم شهرته في أوروبا ، وهو كتاب «الساعات» الذى لا يتقطع فيه عن السحت عن الله ، ذلك الكثر النحود

في الليل ، والذي تكشف عنه بآديتنا ، لأن كل بهاء تتأمله حينئذ ما هو إلا فقر وزيف بالقياس إلى الجواهر الأبدية ، فقد أعانته قلمته في باريس على إنجاز روايته « مذكرات مالت لوريدي زوجه » التي وطّدت دعائم هذه الشهرة ، وكان قد تعرف على رودان ، وكأنما تعرف على قارة يأكلها . فهو الفنان الذي أدخل حياته كلها في فنه ، وهو الاهتمام والصبر والاطمئنان والاثقان ، وهو الأستاذ القلبي الذي لا يتصب عليه ، والذي ليس له نظير ، وهو الذي يحطه بكشف عالم الصور والأشكال ، ويعرف أن النحت ما هو إلا آذان صاغية ، حاكفة على الحجر ، تستخرج منه في صبر ، رؤية صامتة للحياة ، وهذا ما عبر عنه بقوله : لقد خلق رودان كل ما لم أكن أعلم ، وأوضح لي كل ما كنت أعلم .

وكان من ثمار هذا كله ، تلك الرواية العجيبة « مذكرات مالت لوريدي زوجه » التي صور فيها تاريخ طموحه الشقية في إطار خيال خالص ، والتي أدخلها أستاذنا الدكتور حيّان أمين ضمن تراث الإنسانية ، وحلها تحليلاً رائعاً وفقاً لفلسفته الجوانية ، ذهب فيه إلى أن مذكرات زوجه أشبه باليوميات الجوانية المتطورة على خواطر ريلكه وانطباعاته ، ففي هذه الحياة المصرية البهائية ، ذات الصبغة القسرية المجارفة ، يشعر المفكر بحرة لا سبيل إلى التعبير عنها ، يشعر أنه أشبه بحرة قائمة بذاتها ، وأنه يجب أن يظل كذلك ، وإنما اللغز وحده هو القريب منا ، وكل ما حوله بعيد عنا .

ولابد للمفكر من خطوة إبداعية ، حتى يستطيع أن يبدع ، وأن يصل إلى جوهر الأشياء ، ولكن هذه العزلة هي « البراءة » ليست ميسورة لكل إنسان ، والوصول إليها يقتضي كسلاً موصولاً ومعاركة يومية دائمة ، لما أشد التأثير على المصمت اللغزلي الحبيب ، وما أكثر التنافس بين حمل الفئتان وعلاقاته مع الناس ؟

« إن الحقوة خير ، ولكنها أمر شاق صبر ، ولكن صعوبة أمر من الأمور يجب أن تكون أقوى حافزاً على الإقدام عليه ، ولحب خير كذلك ، ولكنه جد صبر ، وربما كان حب الخير أشق وأجيباً ، وربما كان هو الامتحان الحاسم الأخير . »

ويستورد الدكتور حيّان أمين في تحليل « المذكرات » فيقف عند الشروط الضرورية التي جعلها لنا ريلكه ، والتي يجب على الشاعر مراعاتها حتى يتعلم كيف يصبر ، وكيف يقتصر على الصبر ما هو جوهري ، فليس الشعر عواطف وأحاسيس كما يتوهم بعض الكتاب ، وإنما الشعر تجارب ومعاناة ، ولستح إليه وهو يقول :



« الشعر ليس كما يظن بعض الناس مشاعر وأحاسيس ، لأد هذه تكون لدى الإنسان في باكورة العمر ، وإنما الشعر تجارب المصير كله . لكن نكتب بيتاً واحداً من الشعر ، لأبد من أن تكون قد رأيت كثيراً من اللد والفس والأشياء ، لأبد أن تعرف طباع الحيوان ، وطيران الصافير ، وحركة الأزهار الرقيقة حين تفتح في الصباح ! » .

وعيش زيجة في الحديث عما يملو نفسه من مشاعر الفلق والتحقير ، وهو ليس معروف والرحب بإراء كل ما تنبض به الحياة ، وخاصة عندما يرى نفسه مضطراً إلى تسخير إنتاجه الفني لمطالب الجيش والروح ، تلك للمطالب البصيرة التي تسي إلى تحطيل القنان ، وتحويله عن فنه ، والحيلولة بينه وبين مواصلة الفرس إلى أعماق اللدات .

فإني أسألك طريقاً صحيحاً مهجوراً . وهذا أمر يطيب لي طبعاً ، لما أردت شيئاً غير هذا أبداً ، ولكني مخلوق حيوان ضائع وبلا نصير . ولقد تبين أن ما من شيء هو أنيق على نفسي من أن أجهل الكتابة وسيلة إلى كسب عيشي .

أجل ، إن القنان الحق يصنع مصعبه ، فلابد له قبل أن يبدع آثاره أن يصنع نفسه أولاً ، وللدادة الأولى التي تمرض القنان للبدع هي نفسه ، فواجبه أن يصير ما بضمه ، فإن لم يستطع في هو بمصطليح أن يصير شيئاً .

ونعني اللد كرات مسجلة الجوال الذي كان يعيش فيه « زيجة » بطل هذه القصة ، في منزل جده المجهز وهو على فراش الموت ، وتطيل اللد كرات في وصف مظاهر الموت لدى الأحياء ، وفي التنبيه إلى كونه للفزع الخفيف فيما وراء الصمت والمفرد : « حين أفكر في غيري ممن رأيهم أو سمعت عنهم ، أجد الأمر هو برون عملاً ، إنهم جميعاً قد ماتوا موتهم الخاص بهم . . . » .

حقاً . إن هذا الكتاب الذي وصفه الكاتب الفرنسي « أندريه جيد » بقوله : « إنه حوار مع إصكانيات الحياة » ، قد استطاع مؤلفه كما يقول الدكتور عثمان أمين ، أن يرسم لنا فيه صورة لعالم ذي دلالة ، عالم رمزي ، جميع الأشياء فيه مظهر لحقيقة كانت ، إن لم تكن خالدة فهي على الأقل أهم وأشمل من مظهرها للفتور !

#### الصور والساعات :

ولقد تبلور هذا الحكي في كتابه (الساعات) حول بعض الرغبات التي كانت تتأجج بين

الشعور واللاشعور ، تتقاذفها أنواء الصراع الداخلي ، وأعاصير الحفريات الخارجية ، التي أطاحت بكل ما كان يشده من أمان ويشتهيه من نشوق ، ولهذا وجعناه بجرع يجمع كيانه إلى عالم الرؤيا ، متخفياً من الصور الشعرية عموراً لبعده عن ذلك الشيء الحزين ، عن ذلك المفقود العففي ، عن ذلك الحنين إلى المجهول .

وحل الرعم من هذه التزعجات المتضاربة التي تكضج في كتف (المساعات) قسمة مجانص كبير يجمع بين قصائد هذا الديوان ، وهو التجانس الذي يتشكل في التعبير عما أصاب عالمنا المعاصر من غربة وغربة واعتزاب ، مولاه على المستوى الأخلاق أو المستوى الاجتماعي أو المستوى العاطفي أو الوجداني ، وهذا كله وكثير غيره ، كما زاد من آلام الشاعر وضاعف من أضرائه ، وأمام موجبات القلق والتعثر والصراع ، غدت النفس البشرية مرتعاً خصباً لأفاهي اللاوعي ، ولما بين اللاشعور .

نحمله يقول في قصائده هذا الكتاب :

كل الذين يحطون عنك ، يفرطوك

والذين يحلمونك هكذا ، يقيدونك

بالصورة والإشارة . .

أما أنا فأريد أن أنهضك

كما نهضت الأرض !

مع ضجى .

تنفج علكتك .

لا أريد منك خرواً ،

يرعى عليك .

أحلم ، أن الزمن

له اسم آخر

غير اسمك ،

لا تصنع ، لحظتي ، صغيرة .

أنفذ قوانينك

التي تزجده وضوحاً

من جيل إلى جيل .

مولاي ، أعط كل إنسان موهه الخاص

الموت ، الذى ينبع من تلك الحياة

التي حرف فيها الحب ، واللعن ، والحنن

دائرة الشعر الحديث ج ٢ ترجمة : د عبد الصار مكارى

وفي كتاب (الصور) يحوّل الأدميين إلى زغب متائر تتقاذفه الريح ، مما أدى بدوره إلى

إهدار القيم وضياح نقاط الارتكاز ، التي كانت تتركز عليها البشرية في رمانها القديم ، وكان

من جراء هذا كله أن انفصلت الأشياء عن مدلولاتها ، والرموز عن معانيها ، فأصبح النشاط

البشري خالياً إلى حد الإزعاج ، من القيم الرمزية التي كانت تهيمن عليه الجذ والجذبية .

أسمه يقول أيضاً في قصائده هذا الكتاب :

الأصمى ، الذى يقف فوق الجسر .

مظلماً كملامة على طريق عمالك محبولة ،

وما كان ذلك الشيء ، للشباب أبداً ،

الذى تطوف حوله مائة النجوم من بعيد

وما كان المركز المسمى للأفلاك .

لأن الأشياء كلها تفصل من حوله . .

وتسكب وتبدو رالفة

إنه الطادل الذى لا يجرحح ،

وضع بين طرق حديدية متشابكة ،

للسبل الممنوع للعالم المفلج

وسط جنس تائه من البشر .

«نفس المرجح»

وهكذا غدا الإنسان غريباً في وطنه ، مغريباً وسط حواطينه ، بعد أن فقد ارتباطه

بملاكيه . الدائلي والمخارجي على السواء ، ويصف «ريكه» ذلك الإنسان في قصيدة

(الغريب) بقوله :

«إنه لحنق . .

« ومع ذلك فالفرصة سانحة لأن يعود

« وسبباً تتجمع القوى بعد شتت

« تنفج الأساور بالصلة ساحرة

« وتنتل مسكه الصغير

« مسكه الصغير الذي يماق فيه العالم بأسره .

وعند «ريلكه» أن هذه (المعمدة) إحياء جديد للذات ، واستباض أنهر للشاعر ، التي أماتها (الإنية) الجديدة بكل ما تطوى عليه من جرى وراء اللذة ، وتلهف على الزروة المايرة . إلا أن هذه (المعمدة) عند «ريلكه» ، تتطلب أول ما تتطلب الفسوج العقل ، والرياضة الروحية ، والمهادنة الأخلاقية ، مما نسمح به عند كبار للتصوفة ولا نجده عند الكثيرين .

أزهار الخمر :

ويذهب «ريلكه» في شعره ، إلى أن هذه الدنيا التي لا تقوم على سبر أخوار الرؤيا (الروحية) ، لا بد أن تنتهي إلى الضمار ، ولا بد أن تتساقط دويلات . . واحدة وراء الأخرى والشاعر هنا يرى لحال الأشياء التي يقعون في متفرق الطرق ، وقد أظلم من حولهم المكان ، وضاعت في أعيم آفاق الزمان ، فلم يعودوا يرون شيئاً مما تحبه لهم الأقدار . وغير مثال هؤلاء الأشياء الشاعر الفرنسي «بودلير» ، الذي أوفى قلرة خارقة على تجسيد عناصر الشر ، وإبراز التزعزعات المدمامة في أخوار الإنسان . ولو أن «بودلير» لم يلق في حياته ما لاقاه من صنوف الألم وقوان الصداب ، لكذب عن أزهار الخمر بدلاً من أزهار الشر .

لهذا وجدنا «ريلكه» في المرحلة التالية من مراحل تطوره المعنوي ، يقدم حل تحليل هذه المناصر المختلفة ، التي تكون في محورها المجمع الأولى الحديث ، واضحاً أمام عيه أنماطاً مختلفة من البشر ، قاصداً من وراء ذلك الوصول إلى نفس ومبادئ عامة ، يبيد منها دارسو الشعر والشعراء ، ولقد دون «ريلكه» هذه الآراء للتأثرة في مذكراته التي بدأها في عام ١٩٠٤ ، وفرغ منها بعد هذا التاريخ بسنة سنوات .

وقد قسم «ريلكه» هذه المذكرات إلى قسمين : القسم الأول منهما خاص ببقية أفراد الأسرة ، غير أنه لم يتبع هذا البحث (السيكولوجي) في مراحل الصبا والرجولة ، أو الأنوثة ثم الكهولة ، فهذا التلرج الزمني لم يكن جزءاً من نتاجه ، إذ أنه أعطى التحليلات النفسية

وصلتها بالعمليات الذهنية ، الخائب الأكبر من لغاته ، كما أسهب في الحديث عن الاضطرابات النفسية والأمراض العصبية ، والرغبة في الغروب من الواقع ، باعتبارها جميعاً ظواهر ذات أثر فعال في تشكيل سلوك الأفراد والمجاعات في المجتمعات الأوروبية الحديثة أما القسم الثاني ، فقد أطلق عليه «ديلكه» اسم (الناخ الروسي لصبرنا الحاضر) ، وفيه يعيب على شباب عصره ، تمسكهم بالشكل دون المضمون ، وبالقشور الخارجية دون اللباب ، وبالعرض الزائل لا بالجوهر الباقى إلى الأبد ، وفي هذا يقول .

«لقد تغيرت الأشكال الخارجية تغيراً واضحاً ، ولكن ما بداخلنا يا إلهي ، قد ظل كما هو الأيام تمر سريعاً لكني تحصل بنا إلى الحقيقة الأبدية ، حقيقة أننا لا نكاد نعرف شيئاً عن الدور الذي سنقوم بأدائه فوق خشبة هذا المسرح الكبير . وهكذا غابت شمس الحقيقة عن إنسان حالنا الحديث ، وأصبح كل منا ينشد عالماً مستقلاً عن العالم الذي ينشده فيه ، وهو عالم مطلق يتسم بالحركة والانطواء ، ولا مفر أمام هذا الإنسان الذي تمسكت أوصاله ، واضسحلت آماله من أن ينشد الحقيقة في الكشف الصوي . . .»

#### الوحدة . . . والفراغ :

أما الفترة الممتدة بين عامي ١٩١٠ و ١٩٢٠ فتعتبر أهم الفترات في حياة «ديلكه» ، فكتب معظم (مراثيه) كما قام بترجمة (أعمال أهل البرتغال) من الإنجليزية إلى الألمانية ، وهي الأعمال التي كتبها «إرنست» بارت برلونتج ، كما ترجم (رسائل من فرنسا) وهي الرسائل التي كتبها «ماريانا الكوفورادوه» ، و ترجم كذلك رائعة «أندريه جيد» (عودة الابن الضال) .

وكان قد عاد في هذه الفترة إلى حياة الرجال والتجوال ، بعد أن عانى أزمة نفسية حادة ، فسافر إلى شمال أفريقيا ومصر وأستراليا ، وأقام في قصر دويو بالقرب من مدينة تريستا ضعيفاً على الأميرة «ماري تون» ، كما أقام في أثناء الحرب العالمية الأولى في مدينة ميونيخ ، وعمل فترة في أرشيف الحرب في فيينا إلى أن أغلقت من الخدمة العسكرية بسوء حالته الصحية .

ولقد تعرض «ديلكه» في هذه الفترة لصنوف عظيمة من النصب النضوي والفن الرومي ، حتى رلودته فكرة النضل الهائلي عن الكتابة ، وحاول جاهداً أن يبرج من عزله وينتق بالناس ، بالشر ، يتحدث معهم ويستمع إليهم ، بحدسهم عن أوجاعه ، ويستمع لما

يقولون ، ولكن عشاً يحاول ، ففى كل محاولة كان يفشل ، وظل الفشل يطاردته حتى سمى الحياة .

وانعكس هذا السأم على مراسلاته الكثيرة فى تلك الفترة ، فقد كتب إلى صليقة صهره «أندرى سالوى» رسالة تتم من ألم بالغ وحيرة مريرة ، قال فيها .

«خيرى بريك ، كيف أنسى الآن لا أحدى كل ما يقع عليه بصيرى ، ولا أنسى كل ما تعلمه يداى ؟ لقد ضاعت محال للريثات وسط مناهات الفراغ ، وصراعات اللاشعور التى أعانيتها فى هذه الأيام ، والآن يساورى الشك فى مرضى العقيم الذى تسرب إلى داخل نفسى ، وأطبق على بكل قواه ، فلم أجد أجداً لنعسى باباً ولا عرجاء .

ولتصبراً يحاول دويلكه أن يجد خلاصه فى التنقل بين دروج القارة الأوربية ، ولكن الشعور الأليم بالوحشة ، والإحساس الحاد بالفراغ ، يجعلان من جديد على كل ركن من أركان حياته لحدا لم يكن صعباً أن تعطينا (مراثيه) التى كتبها فى أثناء تجواله بين حواصم أوروبا ، صورة قاتمة لما يحس به فى داخل ذاته ، من حزن دفين وأنسى بالغ ، ولهذا أبصراً جاءت (مراثيه) صادقة فى تصويرها ، قوية فى مفرها ، دافقة فى صياغتها ، فهى خلاصة أفكاره من الحياة والموت ، وعن الفن والمطرد .

وكان قد عكف على قراءة «كبير كيجارد» أبو الفلسفة الوجودية ، وتحلل من نظره الكونية الفياضة بالحنى إلى المطلق ، الوثائق من قوى الغيب ، أو تلك القوى (الميتافيزيقية) المخارقة للطبيعة والقائمة بها وراء الطبيعة ، فالتجبه إلى نظم الشرع المسمى أو الدهق المخلص ، الذى يتميز بالقوة والجسارة ، ويمتاز بالتحرد سواء فى الشكل أو فى المضمون ، ويتصف بالغموض والوحشة ، والخطيق فى اتفاق بعيدة نائية نائمة إلى أقصى حد . وهو ما يجلب واحصاً فى (مراثى دويتز) وفى (أنتلشد أورموس) التى تعد له إنتاجه الشعرى على الإطلاق .

والطريف فى أمر هذا الشاعر ، أنه لم يسلك فى عرضه لهذه الأفكار المنهج الكلاسيكى الشائع ، الذى يترج فكرة الحزن بلوحة الإنسان على فراق البشر ، ولا الميخج الرومانتيكى المألوف الذى يخلط هذه الفكرة بمظاهر الطبيعة ، ولكنه اتبع طريقة المتابعة الدرامية القائمة على لئونولوج الملتقى ، أو تصوير أدق ، القائمة على الحوار الداخلى بين الشعور واللاشعور ، والذى سمينا من هذا الحوار ، هو أنه يفسر لنا بطريقة غير مباشرة ، تلك الانعكاسات المعقدة

داخل إطار التشعيبية الواحدة ، كما أنه سرعان ما يتحول بالتدريج إلى حوار بين علي المادة والروح .

وهذا ما عبر عنه في إحدى قصائده إلى «أورفوس» :

كذلك يتحول الظلم سريعاً

كشكل السحاب

كل ما تم يقط

عائداً للأزول القديم .

فوق التحول والسم

أبعد وأكبر حرية ،

يبقى نشيدك الأول

يا أيها الإله ذو القيثارة .

لم نعرف الآلام

لم نعلم الحب ،

وما يحده الموت هنا

لم يكشف عنه القناع

الأخنة وحلها على الأرض

نمنح القفاس والاحضال .

(نورة الشعر الحديث ج ٢ . ترجمة د . عبد الغفار مكاوي) .

ويخرج «ريلكه» من هذه الماورات جسيماً يفكره الفراغ الذي يحيط بنا ونعيش فيه ، ولا يمتنع هنا الفراغ بصورته المادية ، بخلاف ما يمتنع الفراغ بمناه النسي ومضمونه الروسي ، وعند «ريلكه» أن هذا الفراغ هو السبب في الآلام التي لازمت للبشرية في رحلتها الطويلة عبر الأجيال والمصور ، غير أنه يعود فيتحد من هذه الآلام نفسها نحو الإنسان وتضوجه ، فهي الأعمدة التي يقوم عليها تكامله النسي ، وموه الروسي ، وهو هنا يتفق مع الكاتب الألماني «هولف نستال» في قيمة الألم ، وقدرته على مياعة الإنسان من جديد .

### التعير والتذبذبة :

وثمة ركن جوهري ترتكز عليه فلسفة «ريلكه» ، ويدونه تبلو هذه الفلسفة ميتورة أو ناقصة ، ألا وهو بحثه في مشكلة الوجود ، وإيمانه بتخلود الروح ، فالوجود للمادى في نظره مرادف للتعير المستمر ، وهو وثيق الصلة بالآلية ، ومظاهر التطور ، وحتمية التاريخ ، وهنا يتساءل الشاعر :

«ترى ما هو الوجود وسط هذا الفناء ؟

«ما تلك الآمال التي يتلنى بها الطفل ؟

«وهل تغفل كما هي عندما تتوارى بين طيات الزمان ؟

«آء ، يا لشبح التعير

«إنه كالبخار يظهر قليلاً ثم يختفي

«ونحن بدورنا على وشك الانحفاء

«ولكنني أوس بالبحث ، وتخلود الروح ؟»

وعند «ريلكه» أن الإيمان بالله هو الحد الفاصل بين التعير وبين ما سماه «هرى برجنسون» (بالذبذبة) ، ولطفاً تنبئ من هذه السطور ، موقف «ريلكه» من التكنولوجيا الحديثة ، وكيف أنها وسائل وليست غايات ، وهي وسائل قد تخدم الإنسان وقد تنقلب عليه ، فتصنع أدوات للفساد ، ولذلك لجدد يستخر منها ، ويصفها بأنها أشباح متقلبة ، وبحار مآله إلى زوال .

وعند «ريلكه» أنه بين صحيح الآلات الحديثة ، وأصواتها الطامحة ، ضاعت معالم القيمة الأخلاقية ، وأقل نجم الحب الإنساني ، واستولت على سكان هذا الكوكب رغبة جامحة في حب السرعة للمتها ، دونما وعي صهم ولا إرادة ، فالكل يسرع ولكن نحو لا شيء ، لهذا حاول «ريلكه» جاهداً أن يتقن خلال تلك الحسب المادية الكثيفة إلى عالم الروح ، بعد أن تركت تلك الحسب عشواتها على البصائر ، فأعسنا عن رؤية الحقيقة .

وكم كان لتأملات «ريلكه» في خلواته العديدة ، التي كان يتزعمها من برانش هذا الواقع ، أثر فعال في إرساله دعائم هذا (الكرون الصوفي) كما كان يحلو له أن يسميه ، وفي نظره أن هذا الكرون يتسم بالنضوج النهائي ، والسر الروحي ، فضلاً عما يتسم به من الإيمان بالتمحيصية



وبذلك الذات ، ففي إنكار الذات ، والأخذ بأيدي الآخرين ، كبلور نسمي إيات الوجود .  
ولقد لعبت الصورة الشعرية بأبعادها الرمزية ، وأغوارها السحيقة ، دوراً جوهرياً في مزج  
هذه الفلسفة بتضادات الحس وخفقات القلب ، ويلغ «ويلكه» في تكوينها دوجة عالية من  
الإبداع ، وليس أدل على ذلك من (مراثيه) التي غلت تماماً من الصور التأثيرية ، وجعلت  
حافلة بالصور التصويرية التي تصبغ عن كولس النفس ، وغبايا المقسم ، وجوهر الوجود ،  
وحقيقة الحياة ، بل وحقيقة الحقيقة إن صح هذا التعبير  
إنه هو . . . ويلكه » الذي يقول من (مراثي دويو) :

آه وظليل ، الليل ،

صنما تهب الريح مفصمة بالمفضاض الكول

وتعلم من وجوها ،

من ذا الذي لا تقي من أجله

هذه للشوة ، حنية الآمال الناضجة

التي تنظر القلب الوحيد السمان ؟

أهو . . . أرحم بالمضائق ؟

آه . . . إغما يحسبون قلوبهم سماً .

• • •

ألا يسي أن تصبح هذه الأحزان القديمة

ناضة لنا ؟ ألم يكن الألوان لكي تنحدر بالمحب

من المربوب ، ولتحصل القراق ولحين توتش :

كمثل ما يجعل السهم الوتر

لكي يصبح ، وهو يتجمع للانطلاق ، أكثر من نفسه ؟

لأن البقاء في طور مكان .

• • •

أصوات ، أسوت . أتصت يا قلبي

كما أتصت بالتدسيون وخلهم :

حق رضهم التناء للكل من على الأرض .

أما هم : هؤلاء النادون  
 فظفروا راحتيهم ، ولم يلففوا إليه  
 هكذا كانوا منصبين .

• • •

ليس معنى هذا أنك تستطيع أن تحمل صوت الله ،  
 هذا أمر بعيد ، لكن أنصت إلى صوت الريح  
 إلى النبا الذي لا ينقطع ، والذي يتكون من السكون  
 إنه يأتبك حساً من أولئك الأصوات الشبان  
 ألم يتحدث قديمك إليك في حلمه ؟

(ثورة الشعر الحديث ج ٦ - ترجمة د. عبد الحفار مكاوي)

أجل ، لقد كان دويبه ريلكه : محق ، من أكبر الشعراء الأوربيين في النصف الأول  
 من القرن العشرين ، وأعطاهم أنراً على حركة الشعر الجديد ، وكان من القلة القليلة النادرة ،  
 التي استطاعت أن تفتح ثقافة جديدة أمام التعبير الشعري ، كما استطاعت أن تقر به من تلك  
 النجوم التي تعجز فيها اللغة عن كل تعبير .

وإن تأثيره يبدو واضحاً على جين الطليعة من كتاب وشعراء الجيل الأوربي الجديد من  
 أمثال أندريه جيد ، وبول فاليري ، وسارتان دوجار ، وجان كاسو ، بل إن تأثيره يمتد إلى  
 ما هو أبعد من ذلك ، بحيث نلحس حكايا بعض الكتابات الفلسفية المعاصرة ، وخاصة  
 كتابات الوجوديين من أمثال هابرماس ومارتن هيدغر وسيمون دي بوفوار وغيرهم من الريلكيين  
 الذين حفلت بهم ربوع المقبرة الأوربية كلها .

لقد كان شعره هو الشاعر ، بمقدار ما كان شاعره هو الشعر .

## الصرخة الرابعة

«هريك أبسن»

لم تعد هناك فاكهة محرمة !

«ما الحياة إلا قتال الجبن في القلب والسكر ،  
وما الشاعر إلا من حكم على النفس حكماً لا رجعة  
فيه ، وهو قتال بحر كيانه الفنان كما البركان  
أو الزلزال ، متحمساً كل أنشراح الحياة ، أن تخطه  
أو يقتلها !» «هريك أبسن»

كما قالوا عن «سقراط» إنه أنزل الفلسفة من السماء إلى الأرض ، لا لكي يجمع بها  
الأرض ، بل ليبسطها في تناول الجميع ، بدلاً من أن تبحث بها وراء الطبيعة ، تبحث في  
الطبيعة ذاتها ، وفي مقسمتها طيبة الإيمان . . الإنسان الذي لا يمكنه أن يعرف نفسه  
إلا بنفسه ، دونما حاجة إلى نبوءة هراف ، أو موعظة حكيم .

كذلك يمكن أن يقال عن الكاتب المسرحي النرويجي العظيم - «هريك أبسن» - أنه قد  
أنزل الدراما من السماء إلى الأرض ، ومن ردهات القصور إلى أروقة الطريق ، بعدما أثبت  
أن الكاتب المسرحي ليس بحاجة إلى سير الملوك ، ولا تراجم العظماء ، ولا خصص النبلاء ،  
ليجده فيها معاني البطولة والتفاني ، وإنما عده الملقى موجودة في حياة البسطاء من الناس ،  
والماديين من البشر ، حيث نجد من الأبطال مقدار ما نجد من الأتفان ، وحيث تتوافر  
الحجوات المتصاعدة ، والأقدار المتصاعدة ، والمصائر المتشعبة ، مما يشكل لأخصب مادة في  
يد الكاتب المسرحي .

وبهذا يكون «أس» قد هبط بالدراما من معاه التقاليد الرومانسية التي ورثها المسرح منذ  
عهد «شكسبير» ليؤسس «هو تقاليد الواقعية التي تجل من فن المسرح ، تعبيراً عن حياة

الإسان المادى فى الحياة العادية ، وعن مشكلات المجتمع الحديث فى الزمن الحديث ولما كانت الطبقة الكادحة من عمال وفلاحين ، لم يكتمل نموها بعد فى عهد «أيس» ، كان من الطبيعى . . . والطبيعى جداً ، أن يلتبس أبطاله العاديين ، من بين أبناء الطبقة السائفة فى أيامه ، وهى الطبقة المتوسطة ، وكان مما يعنى وطابع الأشياء ، أن يتناول المصور الرئيسية التى تدور حولها مشكلات هذه الطبقة ، الزواج والتجاح ، التفضيلة والاحترام ، المخافة والتحرر ، وبخاصة تحرير النساء وسرية شباب ، وأن يتناولها بدرجة كبيرة وبساعة أكبر ، مما جعل دعاء الفصائل الخفية فى مجتمعه يشعرون بصوت المهد ، ودوى الزلزال ، كما جعل أصحاب التفاصيل الحقيقية ، يشعرون بأنه قد جاءهم الكاتب الذى يرد لهم اعتبارهم ، ويؤثر لهم من حلل المجتمع .

#### صراع مع المجتمع :

لذا كان من الطبيعى أن ينضم إلى وجهه المجتمع الأورى الحديث ، فالبحر يقدره والمصر الآخر بجزره ، البعض يصعب بأنه مصطنع ، ويصعب البعض الآخر بأنه أفاق ، يقول عنه البعض إنه كاتب يلهى لا أخلاق له ، ويقول عنه البعض الآخر ، إنه ثورى وثائر ويدافع عن قضايا الجماهير ، وحتى النقاد أنفسهم انقسموا حوله ، فصنع البعض على أنه كاتب رمزى ، والبعض الآخر صنع على أنه كاتب ولقى

فها هو الناقد النصحى «كليمينت سكوت» يقول مطلقاً على مسرحية «أيس» المساء - الأشباح - ما نصه : «هذا الأثر الحديث لدى مدرسة حقاء ، هذا السيد المزعوم ، الذى نصب نفسه لتعليم ما توصلنا إليه من ذوق مهذب نوعاً فى المسرح الإنجليزى المعاصر ، تعليمه بطريقة أكثر قتامة ، إنما يبدو فى رأينا كفراب من غريبان الترويج التى يقصنها مسرحياته ، وبإله من غراب يبرز من بين الصخور مدفوعاً بشبهة لا تروى للحقيقة قسمة» .

ولم يكن «كليمينت سكوت» بهذا ، وإنما راح يصف مسرحية - الأشباح - ببلاوعة فائقة قايها ، ويقرحة كربة بلاضادات ، ويعمل فاصح فى الطريق العام ، ويعصبة للمجذولين متوترة للتوفد والأيواب .

وليس «كليمينت سكوت» وحده الذى يشط من «أيس» مثل هذا الموقف النقدي المجهوى ، فها هو أيضاً الناقد المعروف «وليم آرثر» يصف «أيس» قائلاً : «طبيعة

في العرض ، ومرونة في التطور ، وحلّاج للتشيلية يتحمسه الفهم المسرحي بعصمه علمه .  
هذا فضلاً عما يصف به أسلوب «أيسن» بوجه عام ، بأنه مزيج غريب من التعبير بلاشراء  
والترعة السطحية ، وعاطفية المهر الميكورى

وغير «كليت سكوت» ، و«وليم آرثر» ، بطالما الباحث الدرسى «ش. من  
كوليس» ، وهو بصدد الدفاع عن أصالة شكسبير «برنارد شو» بقوله . «إن الزعم بأن أفكار  
«شو» منقولة عن «أيسن» ، بضمضه ما هو معروف من أن الكلمة اللامقولة ، قد نشرت  
قبل ظهور مسرحية - بيت القمية - ، ولما بقى الله ، يكسر «شو» من «أيسن» شيئاً ،  
والأخير لعل مثقلة من «شو» بكتير ١٢» .

كان الكاتب الأيرلندى الكبير «جورج برنارد شو» ، قد اطلع على ادعاء «كوليس» المجرى  
هذا ، لما كان منه إلا أن خلق عليه قاتلاً . «انزلت ، أنا نفسى ، حق أوشكت على الاعتقاد  
بما تقول ، إلى أن أحدث قراءة «أيسن» وأنا بسبلى إلى إجمال النص الهللى لكاتب «جوهر  
الأسبسية» . لما كان منى إلا أن أنجلت به بنفس القوة القديمة ، إن «أيسن» هو الذى أظهر لنا  
ضحالة وشكسبير» خلال السنوات المشرقة قلت مقدم مسرحياته إلى إنجلترا عام ١٨٨٩ ،  
لقد كان عملاقاً في الأدب الدرسى ، فلهذا أن تضع نفسك بين الأقزام الذين لم ترفع  
أنظارهم قط عن مستوى حطاه ١» .

ولقد أدى التأثير الناتج من هذا التأكيد ، إلى تركيز الانتباه على عناصر لدى «أيسن» ،  
هى في الحقيقة ، وكما يقول الناقد «ريچوند ولز» «عناصر حرصية» كتحريو النساء ، وحرية  
الشباب ، ولزاهى من السادة ، والمناقضين من أحيان المجتمع ، فضلاً عن اتلاق الباب  
الأممى لنزل «نورا هيلمير» الذى مرغ من خلقه في الرغام ، هو الحالة الشيكورية بأكمه  
هذه الأمور هى التى صنعت الفضيحة ، وفي طرف الفضائح صنعت النجاح ، صنعت  
أيسن نفسه !

يقول الشاعر الكبير «رينيه ريلكه» : «الشهرة هى حصيلة سوء الفهم التى تتجمع حول

اسم جديد» .

وربما كانت شهرة «أيسن» الإنجليزية أو الأودية بوجه عام ، هى بما يتعلق عليه هذا  
الكلام ، ومهما يكن من اختلاف المهور والقداد على سواء ، فى أمر هذا الكاتب  
لمسرحى المصداق ، فالحقيقة التى صرخ بها التاريخ فى وجه الجميع ، هى أن هنريك

أبسن ، كان كاتباً مبدعاً وفناناً خلاقاً ، يعرف أصول فنّه من ناحية ، ويصح هذا الفن من ناحية أخرى فوق كل اعتبار ، أعطى الفن كل شيء ، فأعطاه الفن كل شيء .

### ١- لغة الوحي من عصره

إد موقف أبسن نفسه ، مما يسميه (أكثر مثاقيل عصرنا أهمية) يوضح لنا قوة الأثر الذي تركه هذا الكاتب المرموق في معاصريه ، كما يعبر لنا في ذات الوقت ، هذا الأثر والواقع أن أكثر هذه المشكلات حيوية ، وأعظمها تحدياً ، ربما كان هو (ثورة النساء) ، لقد جعل «أبسن» هذه الثورة هي الموضوع الرئيسي في مسرحية (بيت الدمية) ، كما أن المشكلة ذاتها تطلعتنا في مسرحيات أخرى مثل (هيدا جابلر) ، (وأعمدة المجتمع) ، و (وليميز هولم) مما يؤكد بالفعل أنه «هيريك أبسن» كان أحد أنصار حركة تحرير المرأة وهذا ما لاحظته الآتية «براد بروك» في كتابها عن «أبسن الفنونى» الذى ذهبت فيه إلى القول بأن حليث «نوراء» ، الصريح في ختام مسرحية (بيت الدمية) هن (تصفية الحساب) لم يكن هو السبب في أن مسرحية «أبسن» بلغت لمعاصريه كجبة الأصالة ، بل كان مرجع هذه الأصالة إلى الطريقة التى انتهت بها «أبسن» إلى تصريح «نوراء» .

ولقد كان «أبسن» ، شأن الفنانين الكبار ، يترقب في الجزء الثامى والتطور من جيله ، ليس نظرياً وإنما من ناحية الوحي ، ونحس إذا نظرنا إلى إعلان «نوراء» للجهاد متحصلاً عن شقة المسرحية ، لوجدناه شيئاً متبدلاً ، غير أن المبدأ الذى يتكسبه هذا الجهاد ، تجسد في موقف درامى إنسانى ، والنظرية التى تكن من وراء هذا المبدأ ، سرعان ما أصبحت واقعاً حقيقياً ملموساً .

أى أن «أبسن» ، كان على حد تعبير الكاتب البريطاني المشهور «ماثيو لورنولد» (في لغة الوحي من عصره) ، وهو بهذا الموصف لم يكن يستطيع أن يعصّل ذاته عن قضايا عصره ، ولا عن المشكلات الحارة التى كان يحياها أبناء ذلك العصر ، غير أن مشاركته في فهم هذه القضايا وتلك المشكلات ، كانت مشاركة دوائية ، على العكس من مشاركة العيلسوف «جون ستوارت مل» ، التى كانت في أسسها مشاركة نظرية ، لقد كما «أبسن» هذه القضايا لحساً ، وأسس هذه المشكلات رداءً إنسانياً ، وقسمها لمعاصريه على حية أفراد من البشر ، يصلون أنفسهم في مواقف إنسانية .

وقباً يتعلق بقضية تحرير المرأة ، لم يقتصر إعرافى «مورا» عن بيت الدعية ، على كونه موقعاً درامياً قوى الأثر ، فهذا الموقف سرعان ما أصبح راية تجمع حولها أنصار المرأة الجديدة ، ومن بينهم «برنادشو» باعتباره واحداً من أبرز المفكرين من قضية تحرير المرأة .

والواقع كما يقول الباحث الفرنسي الأمريكى «فريس فيرجسون» ، إن من يحاول أن يضع «هيريك أبس» في تيار عصره ، عليه أن يرجع إلى الفيلسوف الوجودى «كبر كيجارد» ، صاحب التأثير الكبير على «أبس» في بداية حياته الأدبية ، فقد كان «لكبر كيجارد» رأى يقوله في روح العصر المتردة عبر الرضاية ، وذلك في كتابه (في سبيل امتحان الذات) فهو يقول :

«إذ يدبر أن يجد أحداً لا يؤمن ، يخافه مثلاً روح العصر ، فتح من نخل من عظام الأمور ، واستراح إلى صفاتها ، بل حق من يجتهد في عوديه من أجل عايات حقبة تالفة ، أو من هو في رفى مرر للمكاسب اللثينة ، حتى هذا يؤمن إيماناً قوياً كاملاً بروح العصر ، نعم وهذا طبيعي جداً ، فما هو مؤمن بشيء عال نبيل ، لأن روح العصر على كل حال ليست نهي من العصر ، بل هي لاصقة بالأرض ، حتى لكأنها روح الروح الذى يشبه أحد الشبه شكلة المستنقعات الخلدية . ولكنه بعد هذا يؤمن بالروح ، أو هو يؤمن بروح العالم ، ذلك الروح القوى ، على العناية طبعاً ، ملك الروح الفذ ، في الخلد طبعاً ، ذلك الروح الذى تسميه المسيحية بالروح الشرير ، ولطناً ليس ما يؤمن به شيئاً نبلاً سامياً على كل حال حين يؤمن بروح العالم ، ولكنه يؤمن بالروح بعد كل اعتبار ، أو هو يؤمن بروح الإنسانية . لا الروح في الفرد ، بل الروح في الجنس ، ذلك الروح الذى سى الله ضيقه الله ، فأصبح في نظر التسليم المسيحية روحاً شريرة ، وعلى ذلك لم يكن ما يؤمن به شيئاً نبلاً سامياً حيناً يؤمن بهذه الروح ، إلا أنه مع ذلك يؤمن بالروح . . .»

وهذا الوصف مما يراه المسر «فرنسيس فريجسون» يلقى ضوءاً كاشفاً على بطالات «أبس» ، وعلى المشهد الواقعى الحبيب عنده ، وعلى التلرج الذى يمكن لمشاهديه أن يتقبلوه ، فإن الوجه الآخر من التزمة الوضعية في القرن التاسع عشر ، هو الطموح الرومانسى ، ومسرح «أبس» الوقعى ، يعرض كلاً من هذين الوجهين للحالة الإنسانية ، يعرض الرعدة بدقة فوتوغرافية في أنامية الصورة وبذلك يرضى مطالب الوضعية ، في حين

بيئاً للشهد من خلال النافذة ، مشهد أوروبا من حيث هي خواء أخلاقي ، يبيته كما لو كان كاتباً للروح التي لا تنجح !

وقد كان «أبسن» على التوام ، يشتر بهذا الحب للمهم من وراء اللحن المزدحم ، فإننا نراه في (بيت القمية) في صورة جو الشتاء الحليبي وللاء الأسود ، وهو في (السيدة من البحر) المحيط البارد بما فيه من نوارس وحيتان ، وهو في (البطة البرية) مزاقي الطين الشالبة بطورها البرية وتعلوها من السكان ، ثم هو في المشهد الأخير من (الأشباح) قسم التلوج اللامعة ، التي تعنى بحث مزر «آفسج» عن «الاشي» الذي يشبه إلى حد كبير ، الفراغ الحصى الأخلاق الذي فجر فيه «فلمنر» قوة العاطفة ، بعد أن رفض رفضاً باتاً ، أمامية الصورة الإنسانية للصحة التي يحوس فيها «أبسن» حماركه ، إنها (مسرحة أوروبا) قبل أن يرتادها الإنسان ، وكما بدت لأول مرة في أصل الرواد .

لهذا كله ، ولكثير فيه ، كان «هنريك أبسن» حلقاً فاصلاً في تفرغ المسرح بين عهدين ، ونقطة تحول حاسمة في فن كتابة للمسرحية ، فهو أبو الدراما الواقعية ، وهو في ذات الوقت رائد المسرح الحديث ، فقد تلمذ عليه «برناردشو» ، كما تأثر به «يوجين أونيل» ، وترك بصماته على جين كل من «آرثر ميلر» ، و«تيسى وليامز» ، فضلاً عن «توفيق الحكيم» و«إدوارد رندلي» ، و«نيمان هلتور» في وقتنا المسرحي الحديث وعلى الحيلة ، ما من كاتب مسرحي في أولئك القرن التاسع عشر وطوال القرن العشرين ، إلا وكانت «أبسن» بصمات على فنه للمسرح ، ولو كان من غير أنصاره في فن الكتابة للمسرح

من النوعي إلى العللي :

هذا هو الكاتب النرويجي العظيم «هنريك أبسن» ، الذي تحصل الأوساط الأوروبية في كافة أرجاء العالم لتحتضر ، حتى نهاية هذا العام ، عام ١٩٧٨ ، بذكرى مرور مائة وخمسين عاماً على ميلاده ١٨٢٨ - ١٩٠٦ قبل جانب البرنامج الثقافي الضخم الذي أعدته النرويج ليقام في مختلف المدن النرويجية ، وخاصة تلك التي قضى فيها الكاتب سنوات من عمره ، فقد أعدت مراكز اليوسكو ، وتوادي القلم في مختلف عواصم العالم ، برامج (أبسية) للعرض المسرحية والأفلام السينمائية والندوات الأدبية والمحاضرات العامة ، فضلاً عن فيلم مسجل



كامل من حياة «أبسن» وأعماله ، وإعادة طبع جميع مؤلفاته ، وطوابع برید تذكارية بمناسبة هذا اليريل الضخم .

وكأما تحول الفروج أد ترد لكتابتها الصلاق اختياره ، بعد أن نخطه جائزة نوبل للآداب ، ومنحتها أكاديمية السويد لمعاصر «أبسن» ، الكاتب «ميجورسون» ، بحجة أن السويد كان من مساعيا في ذلك المعير ، أن تحسم الخلاف بينها وبين جارتها الفروج في قضية الوحدة الوطنية ، فالتجهد الجائزة شكل طفلى إلى أديب الفروج الذى نشر سنة في تلك القضية ، وهو الشاعر الثائر «ميجورستيجين» ميجورسون .

وكأنما ما كان تلميذا التقليدى حل هذا الموقف ، بأن جائزة نوبل هى التى كانت تشرف «بأبسن» بأكثر مما يشرف هو بهذه الجائزة ، فالتاريخ نفسه هو الذى قال رأيه في هذا الكاتب العظيم ، وهو الذى توجبه علما وحلامة حل في المسرح خاصة ، وفي الأدب بوجه عام . حل أن هذا الموقف وطوره من المؤلفات الكثيرة التى شكلت حياة «أبسن» ، والتقى كان يجتريها في خلاياه ، ويشئ بها في أحلامه ، ولا يملك إلا أن يمتصرها مادة لغته اللراسى ، هى التى جعلته يقول : «الشيء الذى شققت ، هو وحده الشيء الذى كلكته . وهى أيضا التى جعلته يقول : «ما هو كائن لا وجود له ، وما ليس كائنا هو الوجود الوحيد» . .

ومضى هلمين القولين ، أن الإنسان إذ يحدد الشيء المعين الأثر في نفسه ، يتجاوز حزنه عليه إلى الحد الذى يجسد فيه داخل نفسه ، فيستوى شخصاً موجوداً بالفعل في حياته ، وتجنبه التفكير إليه ، حتى يصبح هو والمسمى أهم ما في حياته من وجود : أهم من الحاضر الذى يكاد يتلاشى في اللاوجود ، فوحق في العلم .

من هنا أصبحت ذكريات «أبسن» حقائق مجسدة موجودة في داخله أبداً ، أصبحت شخصاً هراية تيمش داخل قلبه وفكره ، أصبحت مادة يقتات عليها في حياته ، ويصبرها في صميم فته ، هذه للأداة في الفن والحياة هى التى حدثت فلسفة في الوجود كله ، وهى التى لخصها في حنين القبيح :

وما الحياة إلا قتال الجبن . . في القلب والفكر  
وما الشاعر إلا من حكم على النفس حكماً لا رجعة فيه .  
وهو قال عز كيان الفنان كما المكنان أو المزلزال .  
ومتحملاً كل أشباح الحياة أن تقطه أو يقتلها . .

نعم كان «أيس» بصارع في حياته الحياة ، كان يلقى في داخله صراع العادي والمثلث . صراع البشرى والأبلى ، العادي يجذب إلى أسفل ، فيثقله المثلث ليصعد به إلى أعلى ، البشرى يوقفه في الخطيئة ، ويدفعه الأبلى إلى التمتع ، ودائرة لا تنتهى من الخطيئة والتمتع ، فلا التمتع يكفر عن الخطيئة ، ولا الحرمة يحوّلها العقاب

وهكذا عدلت ذكرياته هي حياته الحقيقية ، وأصبحت حياته الواقعية ظلّاً أو عيالاً : (كانت الذكريات تسكنه كما تسكن الأرواح بيتاً مهيحراً) . ومن هذا التناقض الحاد بين الحقيقة والشبح ، بين المذكرى والواقع الحى ، خرجت دراماته ، بعد أن كانت قد صنعته الدراما نفسها .

لذا لم يكن حريماً ولا مستغرباً أن أتبع «أيس» من العالم البشرى إلى العالم الحشرى ، وأن وجد تماثلاً عربياً بين البشرية والحشرية ، فقد اختار أن يضع فوق مكبته حقيراً ساماً ، وأن يتخذ من هذا المغرب رفيقاً له وصديقاً ، قصة تماثل غرب بينه وبين العقرب ، كلاهما يتحسد للرد على أى هجوم ، وكلاهما يعرج سمه إذا ما احتزن الكثير من هذا السم ، ألم يقل «أيس» نفسه في هذا المعنى :

«كنت وأنا أكتب ، أصعب على مكبتي حقيراً في كوب طارخ من أنكواب البيرة ، وبين الحين والآخر ، كان العقرب يشكو ويتألم ، فكنت أصعب في الكوب قطعة من الفاكهة الطازجة ، فلا يلبث العقرب أن يقض عليّ في صورة غضب ، ويفزع ليها سمه ، ثم تدس عليه علامات الرعدة من جديد ، أيس هذا حالنا ألبساً ، نحن الشعراء» .

وكان هذا بالفعل هو حال «أيس» في كتابة مسرحياته ، وكان الفم الذى تراكم في قلبه كثيراً حقاً ، فلم يكن أمامه إلا أن يصرخ في هذه للمسرحيات . وهى المسرحيات العديدة التى بدأها بمسرحيته الساخرة (ملهواة الحب) ١٨٦٢ ، ثم تلاها بمسرحيته التاريخية (الأدعياء) ١٨٦٤ ثم القصصية المسرحية (براند) ١٨٦٦ و (بيرجت) ١٨٦٧ إلى أن كتب مسرحية (الإمبراطور والجليلى) ١٨٧٣ فثار عليه بجمعه النوعى ، فاضطر إلى الإقامة في ألمانيا حيث كتب مسرحياته الواقعية الاجتماعية الشهيرة التى كان من أشهرها مسرحية (أعمدة الحسم) ١٨٧٧ ، و (بيت الدمية) ١٨٦٤ ، و (الأشباح) ١٨٨١ و (علمو للشعب) ١٨٨٢ ، و (الطة البرية) ١٨٨٤ ، و (بيت روز مير) ١٨٨٦ ، و (السيدة من البحر) ١٨٨٨ .

و (هيدا جابلر) ١٨٩٠ ، و (البناء العظيم) ١٨٩٢ ، و (يلوف الصغير) ١٨٩٤ ، و (جون جابريل يوزكان) ١٨٩٦ ، و (عندما نستيقظ نحن للوقد) ١٨٩٩ .  
ويألفها من مسرحيات ، بل يألفها من ثورات

### مسرحيات هي أم ثورات ؟

عل أننا قبل أن نلقى القبض على مضمون الثورة في هذه المسرحيات الثورية ، لابد لنا أن نعلم أن هذه الثورة (الأسبسية) مرت بعدة مراحل ، في كل مرحلة كانت تتطور معالم هذه الثورة ، فالتفكير المذهبي لمسرحيات «أسبس» ، يمرحها في أربعة مراحل رئيسية المرحلة الأولى . هي مرحلة (التطرد) ، التي تنتهي مسرحية (للمطالون بالعرش) . والمرحلة الثانية : هي مرحلة (اللامسرح) والتي تخرج المسرحيات غير الصالحة للأداء للمسرحى مثل (براند) ، و (بريجت) ، و (الإمبراطور والجلبيل) .

والمرحلة الثالثة . هي مرحلة المسرحيات التي يطلق عليها اسم (المسرحيات الاجتماعية) ، وهي التي تبدأ مسرحية (رابطة الشباب) وتغطي المرحلة التي تشمل في مسرحيتي (بيت النسبة) ، و (الأشباح) إلى أن تصل إلى مسرحية (هيدا جابلر)

أما المرحلة الرابعة والأخيرة : فهي المرحلة التي تعرف بالمرحلة الخيالية ، وهي الواقعة بين مسرحية (البناء العظيم) ، ومسرحية (عندما نستيقظ نحن للوقد) .

وإذا كان لهذا العرض المرحلي فوائده ، فمن ناحية التذكير بمراحل الثورة (الأسبسية) على اعتبار أن (الأسبسية) في حقيقتها روح وجوهر أكثر مما هي مجزأ ومذهب ، فالوحدة الجوهرية لمسرحيات «أسبس» ، هي ما أصرح به «أسبس» نفسه ، وهو ما أضيق على مسرحياته روحاً من الوحدة الصورية ، وهذا ما عبر عنه «ت . س . آبيوت» بقوله « يمكننا أن نقول بأن طامشتان إن المصير الكامل لأي من مسرحياته ، ليس كاملاً فيها بمفردها ، ولكن في تلك المسرحية التي كتبت هذه في ظل منهجها ، في العلاقة بيننا وبين كل مسرحية الأخرى ، المبكرة منها والأخيرة ، إن علينا أن نعرف أمحاله كلها حتى نستطيع أن نعرف أباها » .

والواقع أن «أسبس» يؤكد في هذه المسرحيات جميعاً ، أنه هو ذلك الثوري المعبود ، إلا أنه سرعان ما يعرف في ثورته وبعيد أية ثورة أخرى مسجلها للتاريخ . فهو يعلن أن

جميع الثورات السابقة باعث بالفشل ، لأنها لم تكن ثورات شاملة حتى « الطوفان » الذي هو أشد الثورات تطرفاً في جميع العصور ، ترك بعض الأحياء على ظلك « نوح » ، أما هو فلا ترضيه سوى الثورة الشاملة .

وقد كان ولع « أبس » الشديد بصورة بلوغ الحرية والصماء للطلق ، عن طريق تطهير الحياة القائمة نظهيراً تاماً ، هو الذي جعله يعطى ما يرى أنه دوره في هذه الثورة . « بكل سرور ، سأنتف الفلك » .

« سأنتف الفلك » هذا هو الشعار الذي أطلقه « أبس » ، والذي كان يردده كلما استبد به الشوق إلى الأعلى ، وتار به الغضب من الأحاق ، وكلما رأى بهي خياله ذلك الفردوس الموعود . . . حيث التحرر صافياً والثورة شاملة . فكل الحركات في نظر « أبس » ، إنما تحدث بسبب أهملها الجاهية ، وهذه الأهداف الجاهية ليست الدولة وحدها ، وإنما المجتمع والكنيسة وحتى الأسرة ، هي كذلك أهملها الحرية . . . إنها تحظى على حريات الإنسان الطبيعية .

وهذا معناه عند « أبس » أن حرية الذات الفردية ، لا بد وأن تسبق حرية المواطن الاجتماعية ، بمعنى أن الحرية يعني أن تتحقق قبل المطالبة بتحقيق الحريات ، وهذا ما عبر عنه « أبس » بقوله : « إن إدراك الذات هو نهي للقيم ، فلذا نلزم هذا مع الصالح العام ، إذن فليذهب الصالح العام إلى الجحيم » .

على أن نرد « أبس » الشفوي سرعان ما تكبحه نزعة تعريية مضادة ، تساعده على تنظيم هذا الفرد وإغفائه في وقت واحد ، بحيث تدمر مسرحياته في اتجاه اجتماعي وسياسي ، فهو يمتد من أصل الكل ، ويغور من أجل المجموع ، وخاصة عندما يتم بتعطيل الأصنام ، وكشف آكاذيب التقاليد العصرية ، والتمسك من زيف المجتمع الحديث

إن المائدة الرئيسية عند « أبس » هي التعبير عن الثورة ، وهذا التعبير قد تجلج ظاهراً في مسرحية ، ضوئياً في مسرحية أخرى ، ولكنه لا يغيب أبداً في مسرحياته بحيث يشكل خيط السياق في مسرحه كله ، وهو الخيط الذي ينتهي بنا إلى قتل تاجر ، لم يتمكن أبداً من أن يتخذ تعظه إلى كل ما هو سليم ورفيع .

في مسرحية (براند) ، يدو لنا « أبس » وهو يستحسن فكرة أن يكون الكافر غلصاً كل الإخلاص للدواء ، وفي مسرحية (الأشباح) ، تراه يصور أهمية الآراء القديمة ، ويتخذ

موقف المدافع عنها ، وفي مسرحية (روزيموند) يعرب عن أنه الساخن والمبار في إمكان إرفقه الجنس اليسرى ، وفي مسرحية (بيت اللامية) تدلونا صورة الثوري الذي يهاجم الزواج القائم على المكثف ، وفي مسرحية (البطة البرية) بطلنا وجه «أيسن» الذي يبرهن على أن الزيف في الأسرة شر أي شر ، وشر أي شر ، ثم هو يجل في مسرحية (بوركان) لذلك الذكور الثائر ، الذي يكشف عن الجنود للزينة للحياة الملتصقة .

والواقع أن جميع مسرحيات «أيسن» هي نتاج هذه الثورة ، الثورة نحو المثل الأعلى ، أو من أجل تحقيق المثل الأعلى ، وإن آخر كلمات قالها وهو يصرخ عن الثورة والمثل الأعلى ، الجديرة بأن تكون شرط أعماله المسرحية كلها .

### جورج (الأسيتية) :

وإذا نحن بعد هذا كله ، حاولنا أن نعرف جورج (الأسيتية) ، وأن نعرف طبعه ، كان لزاماً علينا أن نعود إلى تلك القصيدة التي نظمها «أيسن» في عام ١٨٧٧ ، والتي يقول فيها ، بعد أن يعرف الحياة بأنها معركة مع الجن ، معركة في القلب والفكر : «إن قرض الشعر معناه ، أن يعرض الإنسان نفسه ليوم الحساب»

وفي هذه العبارة اعتراف صريح بأن عملية الخلق نفسها ، هي في نظر «أيسن» شكل من أشكال امتحان الذات ، نابع من صراع باطني مع الضمير ، وقد أكد هو ذلك فيما بعد ، في عبارات مختصة ببعض الشيء : «في أحد خطباته ، عندما قال : «إن كل شيء مكتوب ، يتم بأوتق صلة محكمة إلى ما حدث فيه ، حتى ولو لم يكن من تجربتي الشخصية أو الواقعية» . ثم يضيف في فقرة أخرى قوله : «إن الفنان يجب أن يلتزم أقصى الجهد في التفرقة بين ما يلاحظه الإنسان وما يجره ، لأن ذلك الأخير هو الذي يمكنه أن يصبح موضوعاً للعمل الخلاق» . وهذا معناه أن التجربة الحية والمختبرة الوجودية ، هي النتج الذي يستقي منه «أيسن» موضوعاته وشخصياته ، إنه على النقيض من «سارتر» : «يرفض تلك التجربة الشخصية أو الواقعية ، تات الصلة الخارجية الجيدة عن أحداث حياته هو ، وكان يستلهم بدلاً منها تجربة حياته الباطنة ، والتي التي كانت تصبغ تطوراً الذهني والمادي والروحي» .

فمن طريق تحليل هذه الحياة الباطنة بالتعمق في خياله نفسه ، وعرض شخصيته هو ليقدر وامتحان عميق ، كان «أيسن» يستمد جميع أسرار شخصياته الثورية الكبرى . وإذا أكثر

شخصيات «أيس» ، للصيغة ظاهرياً على منوال شخصيات محاصرة أو أنماط اجتماعية عامة ، هي في الحقيقة أقرب إل فكرة «أيس» من نفسه مما يبدو لنا لأول وهلة .

والواقع أن جميع مسرحيات «أيس» كما يقول الناقد الفرنسي «روبرت بروستاي» هي نتاج هذا التأرجح بين الذاتي والموضوعي ، بين الأخلاق والجمالي ، بين التأمل والارتدح . هذا التأرجح هو الذي يزود كل واحدة من مسرحياته بمسوى مزدوج ، تكامليش فيه مسرحية الأفكار مع مسرحية الفعل ، بحيث تكون شخصيات «أيس» التي تعمل بالفكر والفعل ، ذات حياة فكرية خصبة ، إلى جانب وجودها الفكري

ومسرحية الأفكار هي على وجه المصوم ، تبعد عن تردد «أيس» الشخصى على حين أن مسرحية الفعل تضع ذلك التردد في نوع من البعد الموضوعي ، لكي حين يستخدم «أيس» مسرحية الأفكار ، نراه يستخدم مسرحية الفعل ، وهو يستخدم كلا النوعين باعتبارهما تطورين متلازمين يزود كل منهما الآخر ، ويضيه طوال المسرحية ، فهو يستمد طاقته وانطلاقه وسامته من الأول ، في الوقت الذي يستمد فيه استقلاله وتعمقه وسماته من الأخرى ، على مسرحية (بيت اللمية) مثلاً ، يرى تحول «نورا» للمقتصب من (عالة) تكاد تكون طفولية ، وفي حاجة إلى الحماية ، إلى شخصية ناضجة تتكلم في حزم بلسان المدعوة إلى الحرية الفردية ، وقد يكون هذا التحول مناسباً في مسرحية الأفكار ، ولكنه أبعد ما يكون عن الإقناع في مسرحية الفعل ، ولكن «أيس» عندما يتفنن هذه الطريقة ، تصبح واحدة من أهم الإضافات الأصلية التي أضفها إلى المسرح الحديث ، كما نسيغ على مسرحياته بعداً مزدوج المسعى ، لا يمكن أن يلفه أي كاتب آخر في هذا المسرح .

ولعل هذا هو ما عبرت عنه الكاتب الكبير برناردشو في كتابه «يوم الأيسنة» تيمناً والتماً قال فيه :

«لقد وصفت «شيكسبير» فوق غلبة المسرح ، ولكنه لم يضع مواظتنا . إن «أيس» يستلخص الذي تركه «شيكسبير» ، إنه يمنحنا ليس فقط فواتنا ، ولكنه يعطينا أيضاً مواظتنا ، وإحدى نتائج هذا العمل ، هي أن مسرحياته تصبح بالنسبة لنا أكثر أهمية من مسرحيات «شيكسبير» أما النتيجة الثانية ، فهي أنها قادرة على إيلائنا في قسوة ، بالإضافة إلى إضامتنا بأمال سائلة للهروب من الطغيان للظل ، وذلك بروى مشوقة إلى حياة أكثر صمقاً في المستقبل» .

ليس هذا هو ما قاله «أيسن» على لسان أبطاله ؟ ألم يقل على لسان أحدهم :

«أن تتحقق الفلت بشكل كامل

«إنما هو الحق الإنساني الشرعي

«ولن أفعل شيئاً أكثر من هذا . . .»

ألم يقل كذلك على لسان جلال آخر :

«عندما تنصر الإرادة في ذلك الصراع

«عندئذ تحمل أنتها ساحة الحرب

«إنها تخط كلمة يفضله .

«بمسكة بنصن الحياة الأخضر . . .»

إن «أيسن» الذي كان متجانساً في الحق ، ظلياً على حساب الجمال ، لم تكن تساوره أية أوهام من غلود الحق ، بل جميع الأمور الدنيوية مهما تكن مقيضة تخط بمرور الزمن ، إلى ما هو دون مستوى الإقناع . وهكذا يكون الجوهر الحقيقي (للأيسية) هو المقاومة الشاملة لكل ما هو مستقر ، وذلك لأن نزعة التحررية إلى تحطيم الأصنام ، لا تجد فسحاً إلى التكاليف السائدة في عصره ، بل حتى إلى تقاليده هو ، وإلى اقتناعاته هو !

عالم بغير عالمين :

إننا إذا تذكرنا حالة «أيسن» ، فرعاً تذكرنا حالة «أوليس» و«الناظر العظيم هند» و«داني» ، فقد كان هو أيضاً متشرباً بلهيب وعيه الخاص ، ولكنه رغم ذلك ، ظل مقيماً على عتبات العقل ، وابتهاج العالم الخليل من السكان . - عالم بغير عالمين ، على حد تعبير «فرسبون» ليرجسون .

كما شخصية (براند) فإننا نرى فيها شخصية «أيس» ذاتها ، مُصَلِّقاً قول «أيس» نفسه : «إن (براند) هو أنا في أُنس أسوال ؟»

إن (براند) ملحمة هاج وجليد ، تدور في حياة الشمال الجليدي ، ومع أنها كانت في الأصل قصيدة سردية ، فإن «أيس» سرعان ما عدلها لتصبح مسرحية شعرية ذات غسة مصقول ، ومسرحية مستبعدة لا تصلح للمسرح ، ذلك لأن «أيسن» الذي اغتبط بجملة التعبير

عن الذات ، كتب هذه المسرحية دون أن يضع في اعتباره : لظروف للمشاهدين ولا قيود للمسرح .

لقد حرر «أبسن» عني عما كان فيها من قيمة الترويج للتجسدة ، فاكشف أخيراً كيف يجعل مسرحياته جزءاً لا يتجزأ من حياته الروحية . وهكذا وجدنا كاتباً المسرحي مثل بطله المسرحي ، عاش حياته يشق طريقه إلى الأعلى ، نحو الحرية والصفاء ، ولكن عبر الجبال والأجراف ، وظل مثل بطله يصارع في الأعلى حتى وصل في النهاية إلى كنيسة الثلج «حيث الثلالات ، ومساقط الجليد ، ترتل للصلاة» . وكأنما «أبسن» يقول على لسان بطله (براند) . . في ختام الرحلة . . رحلة الحياة وللموت :

«حق اليوم كنت أسمى لأنكون لوحة

ويحمد الله عليها قوله .

واليوم ولقد انشعب الضباب .

وستضيء حياتي غصبة . . دافئة .

«أستطيع أن أنصعب . .

«أستطيع أن أسجد . .

«أستطيع أن أصل . . .»

ول الحقيقة الأخيرة ، عندما يوجه (براند) إلى الله ، بهذا السؤال الذي بالعذاب . «إذا لم يكن بالإرادة ، فكيف السبيل إلى إقتناء الإنسان ؟» فإنما تأتيه الإجابة مدوية من عنان السماء : «إنه رب الإحسان والرحمة والحب» . كذلك كان «أبسن» يعبر عن إحساسه بالانخلاق في هذه الشهادة الأخيرة عن فته ، بعد حياة حافلة بالجهاد فوق جبل الطموح الذي لا تسير فوقه إلا الآفة 1 .

لقد انقصت ثلاثون عاماً على الصبغة التثوية التي أطلقتها «براند» : «لا بد أن يكافح الإنسان إلى أن يموت» . وقد قضى «أبسن» هذه السنوات الثلاثين جميعاً في كفاح بطولي مع الجن في قلبه وفكره ، متعرفاً على كل القوى البشرية والطبيعية التي تعيد الحرية الفردية ، وهو الكفاح الذي جعله يروع أوروبا ، عتاً عن وطن ، متقياً بروحه من العالم الحديث . وفي النهاية ، وجد أنه لا سلام هناك إلا مع الموت . وجد وطنه في المثل الروحي ، في مسرحيته



(عندما تُبث نحن المولود) حيث تصدق الرؤيا وتصحف البوابة .

• • •

هذا هو الكاتب المسرحي العظيم . . هنريك أبس . ، العظيم في حياته ، والعظيم فيما بعد  
هذه الحياة ، والعظيم بعد حياته وعلمته . . في ذكراته . . وعندما تُبث نحن المولود . . لن نجد  
« أبس » إلا وهو أكثر حياة من الأحياء !



## القصيدة الخامسة

« برتراند رسل »

لا فكر بلا إنسان ، ولا إنسان بلا فكر ..

« إذا بحثت شعوب الأرض جميعاً عن وطن  
واحد ، يضم جموعهم بلا غزوة ، وضع لهم  
بلا حدود ، كان هذا الوطن هو .. الحرية .. »  
« برتراند رسل »

تحدثت الإنسانية القوامية ، بذكرى وفاة الفيلسوف البريطاني والإنساني  
العظيم « برتراند رسل » ، الذي ارتبط اسمه أكثر من أي مفكر آخر عدا العصر ، والذي جاوز  
التسليم عاماً ، قضى فيها ثمانين عاماً يفكر في مصير الإنسان ، وفي مستقبل الجنس البشري ،  
وكيف يمكن للمستقبل أن يكون أسعد من الماضي ، إذا نحن أردنا ذلك وساولناه .  
وإن أغرب ما كتبه « برتراند رسل » طوّل هذه المسألة المربكة من حصره ، هو رثائه  
لنفسه ، ذلك الرثاء الذي قلّمه قبل وفاته للصحف ، مؤمياً بنشره بعد أن يفارق الحياة ،  
وهو الرثاء الذي جاء فيه :

( يموت « إيرل رسل » الثالث .. أو « برتراند رسل » كما كان يؤثر أن يسمى نفسه ، في سن  
التسعين .. وبدل ذلك تكون قد انقطعت حلقة تربط حاضرتنا بالماضي البعيد ، حقيقة أن الكثير  
مما كان يُعرف في الماضي باسم ( العالم للتسعين ) قد ضلّ أطلالاً .. ولكن ما من مفكر صائب  
الرأي يستطيع أن يعرف بأن الذين ماتوا دفاعاً عن الحق في الكساح المائل قد ماتوا حقاً .. ) .  
أجل ، لقد انقطعت يموت « برتراند رسل » حلقة كانت تربط حاضرتنا بالماضي البعيد ،  
لقد كان بالفعل آخر من رسل من جيل مضى ، جيل البناة العظام .. الذين وضعوا حجر

الأساس في إقامة صرح الإنسانية . وللمين أعدوا للإنسان إنسانيته ، بل الذين أعادوا إنسانية الإنسان ، فهو آخر واصل الوحي الإنساني ، الذين آمنوا بالعقل ، ودعوا إلى الاحتكام إليه في كل أمور الحياة .

وكان « برتراند رسل » استمرراً دائماً لمؤلاه الرسل . « سقراط » ، « أفلاطون » ، وأرسطو ، في العصر القديم ، « ديكارت » ، « بيكون » ، « لايبنز » في عصر النهضة ، « هيوم » ، « كانط » ، « هيجل » في العصر الحديث ، « برسون » ، « لايبنز » ، « جون ديوى » في العصر الحاضر ، وكان كما قال عنه « مورتون هوابت » : « من أنصب مفكرى عصرنا نتاجاً ولهمهم عبقرية ، فهو لمنطلق الرياضيات ، وهو الفيلسوف .. وهو الصالح ، وهو النامية إلى الحرية ، و ذلك بذكرنا في بعض جوانبه بمن يتخذ منه في أول حياته مثلاً أعلى وهو « جون ستوارت مل » ، كما بذكرنا في بعض جوانبه الأخرى « فولتير » ، وذلك لما يتحلى به من لوذعية واتساع أفق ، وهو لأوثان الفكر القديم .. » .

#### حقيقة مفكر بلا عقيدة :

على أن « برتراند رسل » في هلاكه ، لم يكن رجلاً حقيقياً أو صاحب إيمان ، ولكنه كان معكراً خراً يدين بالعقل ، ويؤمر بالإنسان ، ولم يقتصر على الدعوة إلى استطاع منهج الشك في الكثير من مسائل الأخلاق والدين ، بل هو قد نادى أيضاً بضرورة اتخاذ سلك عقلاني في مجالات الرأي والسياسة ، ولعل هذا هو ما جعله يقول : « إنه إذا كان « وليم جيمس » قد ماضى عبداً (إرادة الاعتقاد) ، فأتى من جانبي لا أم لك سوى للمناداة بعبداً (إرادة الشك) » .

ومن هنا كان « برتراند رسل » خصصاً لدواء لساير النزعات (الدوجماتية) ، وحدواً حقيقياً لكافة الحركات الفضية ، ومهاجماً لا يبدأ لشق الاتجاهات « الميتافيزيقية » وطالما كان يصريح بأعلى صوته : (إن خلاص العالم مرهون بالإيمان والشجاعة ، الإيمان بالعقل ، والشجاعة في إعلان ما يظهره العقل على أنه الحق .. ) .

وإن « رسل » ليترف بأن صورة العالم التي يقدمها لنا العلم الحديث ، هي صورة لعالم موضوعي يخلو تماماً من كل خاتية ، ولا يكاد يتطوى على أي معنى ، ولكنه يرى أنه لا بد لنا مع ذلك من أن نحاول العثور على مكان لظنا العليا الإنسانية في صميم هذا العالم اللا إنساني

إنه لم يعد في وسع أية فلسفة أن تنكر بعض الحقائق الأساسية التي جاء بها العلم ، كما أنه ليس في وسع أية حملة أو محاولة ، بل ليس في وسع أية أفكار عتيقة أو أية مشاعر قوية ، أن تبقى الحياة الفردية فيها وراء القصر ، وأن تحجب الملأت الإنمائية خطر الموت ، ولما يرى « برتراند رسل » أنه لا سبيل لنا إلى تشييد محراب المروج البشرية ، إلا حل دعائم من تلك الحقائق القيمة التي لا مجال لإنكارها أو التشكيك فيها ، وس ثم فهو يقرر أنه لا قيام لأمل فلسفي إلا على دعامة من ذلك اليأس العلمي .

والسؤال الذي لابد لنا من إثارة هنا ، هو كما يقول « برتراند رسل » ، ( كيف يتبنى الحقيقة لا حول له ولا قوة ، كالإنسان ، في مثل هذا العالم الغريب سبيل تحقيق آمالها ؟ ) والإجابة التي يتقدم بها « برتراند رسل » ، هي أن ( الموت ) على الرغم من أنه قد بقي السلامة الوحيدة التي تشير إلى الصلة الوثيقة القائمة بين الطبيعة وإبها الإنسان ، فقد استطاع ذلك الموجود البشري عن طريق الحرية ، أن يجعل من نفسه ، قوة إبداعية ضخمة وتقدم ، تعرف وتحتل ، تخلق وتبدع ، وبذلك أصبح الإنسان في نطاق ذلك العالم الذي بأبويه حيناً قصيراً من الزمن ، موجوداً قريباً يتم بالحرية ، ويتميز عن سائر الكائنات الطبيعية ، بعبية البصيرة ، والمقدرة على المعرفة ، وملكية الحكم على تصرفات أمة غير المفكرة .. ألا وهي الطبيعة ..

### لا إنسان بلا فكر :

ولقد قال « برتراند رسل » عن هذا كله ، ما قلناه في مطلع شباب ، وما التزم به طوال حياته ، وما انحله تيراساً هادياً له في فكره وسلوكه ، اسمه يقول . « قطعت على نفسي عهداً أن أجعل العقل والهدى في كل الأمور ، وألا ألق بالاً للميل التي ورثتها في جانب مما هو أبعد ، والتي اكتسبتها تدريجاً بفضل الانتخاب الطبيعي ، والتي ترجع في جانب آخر مما إلى ما تلقته من تربية ، فلا أكل ما أشهده من عبث ، لو أننا احتسنا إلى هذه الليول في مسائل الصواب والخطأ ، فبالجانب الذي ورثته من تلك الميول إنما هو نظام المبادئ التي تهدي في طريق المحافظة على النوع ، أو على المحافظة على ذلك الجزء الذي أسمى إليه من النوع ، وأما الجانب الذي يرجع إلى التربية ، فهو يحصل الصواب والخطأ مرحوبين بما قد رُيت عليه ، ومن الجانبين معاً يتكون لدى الفرد ما يسمى بالضمير ومع ذلك تراهم يرهونوا بأن هذا

القصير ، هو عبة من الله ، نعم إنهم مع ذلك يقولون لنا إن الواجب يقتضى من الإنسان أن يتبع « ضميره » ، وعندى أن ذلك ضرب من الجنون ، أما أنا فسأحاول أن أذهب مع العقل إلى أقصى مداه ، وسيكون على الأهل هو ما يؤدى الأمر إلى أكبر قدر من السعادة ، لأكبر عدد من البشر .

والواقع حقاً أن هذه الكلمات التى كتبها « برنارد » فى مطلع كتابه وقيل أن يصبح « برتراند » ، وبالتحديد فى ٢٩ من إبريل عام ١٨٨٨ أى حتى كان عمره ستة عشر عاماً ، هى نفسها مبادئ العمل الفكرى الذى التزم به الفيلسوف « رسل » طوال حياته ، التى تجاوزت التسعين عاماً ، والذى كان حل لمشاكلها مثلاً نادراً للفيلسوف الإنسانى التزعة ، الحر الفكر ، الذى ينتج عقله وقلمه لأمل الإنسان وحريته ، بغير خوف ودونما تردد ، فيحارب الحرب حتى ولو كان مسقط رأسه هو سوق تجارها ، ومولد تيجانها .

ومن هنا رأينا يتخذ طوال مسيرته الحياتية ، وعلى امتداد كتبه وكتاباتهِ وعطبه ومحاضراته ، موقفاً ثورياً ملهماً ، يتميز به عن سائر فلاسفة العالم ومفكريه ، والاستثناء الكبير هنا هو « جان بول سارتر » ، لعل الرغم من تجاوز « برتراند رسل » من التسعين ، وأنها ياتى مع مشكلات هذا العصر لقاء شجاعاً وشجاعاً فى وقت واحد ، ورأينا يتخذ من قضايا الواقع المعاصر مواقف عملية قائمة ، مواقف هى أبعد ما تكون عن الفكر للتطرى الخالص ، أو التأمل الفلسفى البحت .

### والفكر بلا إنسان :

وبمثل لغة أعمال « برتراند رسل » من أجل السلام فى تلك المؤسسة العالمية التى أنشأها فى عام ١٩٦٣ وأطلق عليها اسم « لتتولى الدعوة الجادة فى مختلف أرجاء العالم ، للعمل من أجل حياة أفضل وأكثر أماناً لمجموعة الشعوب البشرية ، على أن يكون مبادئ هذه المؤسسة السلمية من مبادئ « رسل » الخاصة ، ومن الاشتراك السنوى الذى تحصل عليه من كل عضو ينضم إليها ، ويؤمن برسالته .. الحياة من أجل السلام

ولقد أنشأ « برتراند رسل » هذه المؤسسة ، ليعلن من خلالها رأيه ضد الحروب الاستعمارية ، ولتقديم الدعوة لرفع المطالب عن الجماعات والأفراد ، وكتعريف الرأى العام الغربى بالبلاد النامية ودول العالم الثالث ، حتى لا ينساق الغرب وراء كل الدعايات الاستعمارية

والمنصرية المفرضة ، وبذلك ينزول من كفاف العالم الثالث ضد الإمبريالية ، ويكفي هذه المؤسسة أن ابحت عنها تلك المحكمة الدولية التي حاكت مجرمي الحرب في فينتام ..  
 هم ، لقد عاش « برتراند رسل » تأثرًا بولت تأثراً وكرمه الإنسانية الواحية في حياته وبعد مماته باعتباره نموذجاً ومثلاً لأهل للثورة ، وكانت الثورة حل السلطة بكل أنواعها هي معركة « برتراند رسل » الكبرى ، وكفاحه الأعظم الذي خاضه على مدى ثلاثة أرباع قرن من الزمان ..

ثار على سلطة الأسرة بما تتطوى عليه من قربة تقليدية مترمة ، وثار على سلطة التقاليد الجامدة بما تحويه من قيود على وسائل التعليم ، وثار على سلطة السياسة السلوانية التي لا تجد لها متنفساً إلا في الحرب ، وثار على سلطة الأخلاق للتصبرة التي لا تعلم الإنسان سوى النفاق ، وثار على سلطة الخرافة التي تكبل العقل وتوقى حرجه من الانطلاق ، وثار على سلطة المال التي تتيح لنفسها حتى ارتكاب أشنع الجرائم يشمل أنفخ الحروب .  
 ثار « برتراند رسل » على كل هذه السلطات ثورات لا تبدأ ، ولا تكاد تنتهي الواحدة منها حتى تبدأ الأخرى ، وهو في كل ثوراته حريص على أن يعلم للناس كيف يتخفون من صنوهم حكماً نهائياً في كل ما يواجهونه من مشكلات .

وليس جانب المعرفة لدى الإنسان هو وحده أساس تفوقه على الكائنات الأخرى ، وليس يكفي أن يعكس الكون في ذهنه بمرآته إياه ، بل ينبغي أن يحكمه بنوع من الاتصال العاطفي ، ويفرحه لاكتشاف الحقيقة . ومع ذلك فالإنسان الكامل لا يكفي بالمعرفة والشعور ، بل لابد له أيضاً من أن يملك إرادة التعبير ، وأن يكون له سلطان . وعلى ذلك فمن هنا ننشأ الكمال في الإنسان للماصر ، أوفق إنسان هذا العصر ، إنما نسق لديه ثلاثة أسرار .. للمعرفة والشعور والسلطان ، أو بالأحرى العقل والحرية والإرادة .

### فيلسوف هذا العصر :

وهكذا ارتبط اسم « برتراند رسل » بالقرن العشرين أكثر مما ارتبط به أي اسم آخر ، لا لأن حياته العقلية والعملية امتدت بامتداد هذا القرن ، ولكن لأنه كان بحق المفكر الحر الذي تجسدت فيه كل أزمات القرن العشرين . فإذا كان هذا القرن هو عصر الأزمات السياسية والحروب العالمية ومحط الإيمان باليأس من السلام ، فقد انعكس هذا كله على

اقتضات «رسل» ، وإذا كان - هذا القرن هو عصر الأزمات الأخلاقية وتورد الشباب على التقاليد الجامدة ، والسعى إلى بلوغ قمم أخرى جديدة لتحقيق سعادة الإنسان ، فقد انعكس هذا أيضاً على كتابات «رسل» ، وإذا كان هذا القرن هو عصر الأزمات العقلية ، وتحطيم الأوتان الدينية ، والبحث عن يقين جديد يفتح العقل البشري ، فقد انعكس هذا بدوره على تفكير «رسل» . وإذا كان هذا القرن هو عصر الانتصارات العلمية الماثلة بما فيها من غزو للقضاء الحارسي ، وتدمير للقبلة القوية ، وتطبيق للنظرة التكنولوجية ، حتى لم يعد العلم يترك مجالاً في السماء أو في الأرض دون أن يسل فيه برأى ، فقد انعكس هذا كذلك على نشاط «رسل»

وعلى تبلورت هذه الأزمات جميعاً في أزمة سامة هي أزمة الحرب والسلام ، وانصهرت في مشكلة واحدة هي مشكلة الموت أو الحياة ، انتهى «برتراند رسل» بحارب الحرب ويدعو إلى السلام ، ويوب بأعداء الموت .. أنصار الحياة ، أن يحيا لإفقاذ مصر الإنسان ، ويندوا من مستقبل الجنس البشري .

في هذا كله ، وفي كثير غيره كان «برتراند رسل» تجسيدا حياً لروح القرن العشرين ، بكل ما انطوى عليه هذا القرن من سلبيات وإيجابيات ، فقد عاش عصره متأهلاً ومؤثراً ، فاعلاً ومنفعلاً ، متفروح العقل والقلب والعين ، عميق الوعي بكل ما يدور حوله من أحداث ، قوى الإيمان بضرورة اتخاذ مواقف إيجابية لإزاء قضايا العصر ومشكلاته ، مواقف يتماثل فيها الطفل الإنساني في أسى آياته ، والوعي البشري في أهل درجاته ، من أجل أهداف إنسانية هي حرية الفكر ، وسلام البشر ، وسعادة الإنسان ، لهذا كان طبيعياً ، حيناً حصل على جائزة نوبل في الآداب عام ١٩٥٠ أن ذكر في التقرير الذي شفع هذه الجائزة ، أن للفكر الإنجليزي الكبير ، قد استحق هذا الشرف : «تفكيراً لإنتاجه العظيم ذي الجوانب المصاعدة ، واستمرراً بما اضطلع به دائماً من دفاع عن الإنسانية ، وفرد عن حرية الفكر ..» .

#### تأجيلها الإنسان المعاصر :

ولحق أن شهرة «برتراند رسل» لم تتوقف عند الرياضة والمنطق والتحليل الفلسفي ، بل هي قد امتدت كذلك إلى السياسة والأخلاق والفنية والدين ، وهو ما عبر عنه تصويراً ساخراً قال فيه : « لقد أنشد ديكاني ، من حيث هو كذلك ، يتخلص ويتحل منذ سن العشرين ،



بشكل مستمر غير منقطع ، فعينا كنت شيئاً كان وأخر شيئاً يلازميات ، ولم تلث  
الرياضيات أن صارت حصة كل الصريالية ، ثم أبطأ بنا من التحول إلى الفلسفة ،  
ولما أصبحت الفلسفة أصعب من أن تعمل الخوص في حلها ، تحولت إلى السبابة ، ومنذ  
ذلك الحين شرعت أكرس نفسي لكتابة الروايات البوليسية .. ١ .

ومها يكن من سحرية الثمرة التي حدد بها « برتراند رسل » اهتمامه الذهني ، فلماذا كان تحد  
بالجمل علم قد صيغ بصيغته كل هذا النشاط الذهني ، فليس هذا الاهتمام سوى تلك اللوعة  
الفنية التي ترفض شتى الأفكار السببية ، وتنبذ كافة الأوهام الميتافيزيقية ، وتتم ثنائية  
واضحة بين ( عالم الطبيعة ) الذي يكون الإنسان جزءاً لا يتجزأ منه ، ويخضع في نظامه لنفس  
القوانين التي تتحكم في النجوم والنجوم ، و ( عالم القيم ) الذي يسيطر عليه البشر ، ويمثلون في  
نظامه ملوكاً ذوي سلطان ، يمكنون يدي من الرعي والبصيرة .

وهذا ما صرح به « برتراند رسل » نصيراً دائماً قل فيه : « إن من واجب الفلسفة أن تكشف  
لنا عن غايات الحياة ، وأن تحررنا من بين مقومات الحياة ماله غيبة في ذلك ، ومها تبلغ  
القيود التي تقيد حرياتنا في هذا العالم ، الذي يتخبط في شبكة من العطل والمطلوبات ، فإن ثمة  
حالاً آخر هو عالم القيم ، تتلاقى فيه أمورنا كاشفاً ، بحيث أن ما نعلمه شيئاً بطل كذلك ،  
لا يمل سلطان خارجي علينا شيئاً ، بل يكون الحكم لوجعنا وحده دون سواه . »

ومسطره فيلسوف هذا العصر ، بل شيخ فلاسفة المصارعين ، متحدثاً عن الفلسفة ،  
ومن دورها في ترسيديا الإنسان المعاصر ، فيقول : « حقاً إن الفلسفة قد تكون عاجزة بمفردها  
عن أن تحدد لنا غايات الحياة ، ولكن في استطاعتها على الأقل أن تحررنا من طغيان التصيب  
النشئ من ضيق الألق ، ولو أنما كانت الفلسفة على الشعور بقم الحب والجمال ، والفرقة والنشوة  
بالحياة ، لكنها ذلك حادياً للناس ، بقى - لهم الطريق في عالم يكتفه الظلام .. » .

تلك هي حقيقة « برتراند رسل » حقيقة تؤمن بالعقل ، وترى فيه السبل إلى تحرير الإنسان  
من ضيق التصيب وروح الخرافة ، وذلك هو إيمان « برتراند رسل » ، إيمان بمجد الإنسان ،  
ويرى فيه لغة الحياة ونقيتها في وقت واحد .

غير أننا إذا كنا حق الآن ، قد تعرفنا على فكر هذا الإنسان ، ألا يبعد منا أن نعرف حل  
إنسان هذا الفكر . أمضى على « برتراند رسل » . ذلك الإنسان الذي صدر عنه هذا الفكر  
الرائع ، وذلك الفكر العظيم .

الواقع أن « برتراند رسل » بعد أن ترجم حياته الفلسفية في كتاب « فلسفي وكيف تطورت » ، وبعد أن ترجم حياته العقلية في كتاب « برتراند رسل يحاور نفسه » ، وبعد أن ترجم لبعض معاصريه من الفلاسفة والكتّاب والأدياء وذلك في كتاب « صور من الذاكرة » كان من الطبيعي بالنسبة لهذا العقل الكبير ، أن يترجم لسيرته الذاتية في كتاب يروى فيه عن نفسه .. عن مهبط طفولته ومدرج صباه ، عن تصاريص شبابه وبجماهير شيخوخته ، عن نفسه وعن العالم من حوله ، وكان ذلك في كتاب صدر بعنوان - ( سيرتي الذاتية ) ١

وإذا كان « رسل » في كتابه « فلسفي وكيف تطورت » قد قدم لنا وثيقة فريدة في تاريخ الفلسفة ، تسجل تاريخاً فيلسوف كتبه بنفسه عن نفسه ، وتروي قصة تطوره الفكري على مدى حياته العلمية الطويلة ... كيف تطور في فلسفته من طرف إلى طرف ، قديماً مثلاً متأثراً بالفلسفة ( الميجلية ) ، وانتهى واقعياً صارماً حتى عرفت فلسفته باسم ( الواقعية النورية ) . وكان هذا كله بفضل منهجه الفلسفي في التحليل ، ذلك للنهج الذي يرد للمركبات المعقدة إلى عناصرها الأولية ، إذ يتناول للمركبات المتداولة في شتى نواحي الفكر ، واثق يستخلصها الناس على شيء من الغموض ، ويزدواج للمنى ، فيشرحها تشريراً يخرج مضامينها الخفية إلى العلن الصريح ، حتى نراها الأوضح في وضع للنهار . وذلك ما فعله في فلسفته كلها مستخدماً ما يعرف ( بتسلي أوكام ) ، إذ بدأ بالفكراني وجود كائنات كثيرة ، لابد منها لتفسير العالم مثل : المادة ، والعقل ، والسمات الكلية ، والعلاقات القائمة بين الأشياء ، ثم راح في مراحل حياته المتأخرة يختلف هذه الوجودات المفترضة واحداً بعد الآخر كلها وجد أن موجوداً منها هو بعينه الموجود الآخر ، ولكن في صورة جديدة ، حتى انتهى أمر الأمر إلى الاكتفاء بوجود واحد يفسره شتى ظواهر العالم مادية كانت أو عقلية ، هذا الوجود الواحد هو ما يسميه ( بالحوادث ) ، فمن الأحداث تتألف المادة إذا وثبت على صورة ما ، ويتألف العقل إذا رتب على صورة أخرى ، وهو ما يسمى الآن بمذهب ( الواقعية المعاصرة ) .

وإذا كان في كتابه « برتراند رسل يحاور نفسه » قد قدم لنا وصيته الفكرية ، تلك الوصية التي لم ينص بها أقرانه من الفلاسفة ، وإعما توجهها إلى الجنس البشري بأسره ، فربما يشارك مشاركة ريادة عيلة في الحياة العقلية ، ويضبط مواقف عملية كاللة من قضايا الواقع المعاصر ، فيتحدث عن الفلسفة والدين ، عن الحرب والسلام ، عن الشيوعية والرأسمالية ، عن الفرد والعلقة ، عن القنبلة الذرية ومستقبل الإنسانية ، فهو يختص من هذا كله إلى أن

يتمثل جميع الغد ، مؤلفاً من أفراد أحرار تقويهم لم يعرطوا الظلم عارسة ولا خصوعاً ، مجتمع تسود فيه مصلحة الكل ، وتوجه فيه الجهود نحو المصل الذي ينبع من اللذات البشرية ، ويصب في خير الحياة الإنسانية الذي لا يتوقف عن الجريان . وحده الفيلسوف أنه قد انقضى الزمن الذي كان ممكناً فيه أن تمتنع الأقلية على حساب الأكثرية ، وأصبح ثامناً على الفرد أن يعترف بسعادة الآخرين ، إذا أراد لنفسه أن يكون سعيداً . ومن هنا كان من واجب التربية إقناع البشر أن الإنسان واحد ، وأن العالم واحد ، وأن المتعاونين والمتحابين خير من المتنافسين والكراهية ، وكان من الطبيعي بالنسبة « لبرنارد رسل » أن يختم وصيه الفكرية بالدفاع عن الحرية : « إذا بحثت شعوب الأرض جميعاً عن وطن واحد ، بهم جمعهم بلا تفرقة ، ويتبع لهم بلا حدود ، كان هذا الوطن هو الحرية .. »

وإذا كان بعد هذا وذلك قد قدم لنا في كتابه ( صور من الذاكرة ) صوراً لا سيواً لبعض من عرفهم من الفلاسفة والكتاب والأدباء من أمثال « جورج برنارد شو » ، « ج . ويلز » ، « جوزيف كوراد » ، « جورج سانتانا » ، « الفريد ورت هوبند » ، « ملاي وبياتريس وب » ، « د . هـ . لورنس » ، فضلاً عن جول ستوارت مل » ، وبصرى من حاضرهم في جامعة ( كامبريدج ) ، ثم عاد فقدم لنا صورة من حياته هو بعنوان ( خلاصة حياتي ) رسم فيها خطوط الطول والعرض فقط في هذه الحياة ، دون أن يذكر شيئاً من التخصصات ودون أن يثبت شيئاً من الظلال ، وهي صورة فكر لا سيرة حياة ، إن دلت على شيء « فإنما تدل على إيمان صاحبا بأن الإنسانية معها تمررت في خطاهما مستنقضة من حصارها ، وأن عادة التسامح التي يلدونها ضاعت وتلاشت ستود ، وأن حكم القوة الغاشمة لن يبقى إلى الأبد . وإن أحسن جانب من تاريخ الإنسان هو الذي سيطمطم به مستقبله ، وليس الذي طواه ماضيه »

أقول إنه إذا كان « لبرنارد رسل » قد قدم لنا وثيقة الفلسفية الفريدة ، ثم عاد وقدم لنا وصيته الفكرية الرائعة ، وقدم لنا بعد ذلك صورة من الذاكرة لحياته الطويلة والعريضة مراً ، فلها هو يختم هذا كله بسمية واقية لحياته ، فيها أدق للتلميح وأدل للنسبات . فيها ترجمة لا لحياته فحسب ، ولا لحياة الناس من حوله وكل ، ولكنها أيضاً ترجمة لحياة عصره بأكمله .. عصر ليس هو عصر الحروب الغاشمة ، ولا عصر الأسلمة الشريرة ، ولا عصر القيم الحلوية ، ولا عصر الإنسان المتهور للوجع ، ولا عصر الفرد الذي علاه الصدا ، وإنما هو

عصر الإنسان الفرد فيه لا الإنسان الكل ولا الإنسان المودج ولا الإنسان الآلة ، هو سيد عصره ، إنه عصر معنى . وكان «يرتراند رسل» آخر من رحل من ذلك العصر... ولكن ما الذى يرويه «رسل» فى سيرته الذاتية ؟

من «يرى إلى بورتلاند» :

عندما كان «يرى رسل» فى الثانية من عمره ، زار الشاعر الإنجليزي الشهير «دوريت براوننج» الذى كان صديقاً للصالة ، زار «جيمس لودج» حيث يقم أفراد الأسرة ، وكان «دوريت براوننج» صديقاً مهزولاً ، زلق اللسان ، يتكلم (بنون توك) حتى أن السيد «يرى» ، الذى فقد صبره صاح بصوت غاضب : «كم أتمنى أن يكف هذا الرجل عن الكلام» ، وبالفعل - توقف «براوننج» عن الكلام ، ومنذ ذلك الحين «يرى» هو صديق «براوننج» الأخير.

وما أن لاحظ «يرى» ذات مرة أن «البطيلوس» وهو من الصديقات يلتصق بالصخور إذا حاول أحد أن يلمسه ، سأل صته «أجاء» : «هل يحكر «البطيلوس» باعصق ؟ ولا اعرفت له بأنها لا تعرف إن كان يحكر أولاً ، رد عليها بلهجة توبيخ : «كان ينبغي أن تعرف» . والد «يرى» بعد مضي تسعين عاماً لذكر من بين أيامه فى روضة الأطفال وأغلب الدروس التى تلقاها هناك على وجه على وجه التفصيل : «أما أكثر ما أثارة فى تلك الأيام ، وعلى نحو ما تسفه الذاكرة فهو اكتشافه أن اللون الأصفر إذا ما اخترج باللون الأزرق نتج عنها لون أخضر.

ول السابعة من عمره تعلم «يرى» أن لفرفة شىء له حدود ، وأن النبلاء من الإنجليز لا ينبغي لهم أن يعرفوا كل شىء ، وعندما أخبره «يرى» جده أنه «يدى ستافى أوف الدول» بأن طوله قد ازداد  $\frac{1}{4}$  بوصة فى مدى سبعة شهور ، وأن طوله بناء على ذلك سيزداد  $\frac{3}{4}$  بوصة فى السنة ردت عليه بقسوة بالغة : «إن من قبيل للتظاهر وادعاء العلم أن يتكلم الإنسان عن أية كسور فيها هذا التخصص والأرباح» .

ولكن ذلك كله كان بالنسبة «ليرتراند رسل» بمثابة اللقمة التى سبقت اللحظة الحاسمة فى حياته ، عندما بدأ تحت إشراف أخته فى دراسة «فيلسوف» ، وكان ذلك فى الحادية عشرة من

صغره ، وكان ذلك أيضاً كما كتب يقول : « أحد الأحداث الكبرى في حياتي ، كان شيئاً ينحدر إلى الحيرة تماماً مثل الحلب الأول » .

وقول أن منى مع « برتراند رسل » في رحلته الطويلة إلى (كامبردج) عبر دراسة « أفيليس » ، يذكر بنا أن نمتلك ملامح المرحلة الأولى من مراحل سيرته الذاتية ، وهي المرحلة التي قصصها في « بيموك لودج » حيث كان يقطن جده وجده ، اللذان آل إليهما « برى » نفسه بعد أن توفيت أمه وبعد أن توفي أبوه ، أما بيموك لودج هذا فهو منزل يتوسط حديقة و«شموند الشهيرة» وبعد حوالي عشرة أميال من مركز لندن ، وقد كان حديقة من الملكة «فيكتوريا» ، أهدته إلى جده « برى » وجده طلاقاً على قيد الحياة ، وفي هذا البيت انضمد مجلس الوزراء مراراً ، كما زاره كثير من المشاهير . ويذكر « رسل » أن « شاه المسمم » زاره ليس زاره ، فاضطر له جدي عن صغره ، فلجأه فشاه في أدب بالغ : « نعم إنه منزل صغير ، ولكنه يضم رجلاً كبيراً » .

ويذكر « رسل » أيضاً أنه قابل الملكة «فيكتوريا» في هذا البيت وكان في الثانية من صغره ، كما تناول طعام العشاء مع « جلادستون » رئيس الوزراء ، واستطاع أن يقاوم النظرة الملوية التي تتدلى من عيني الرجل العظيم .. وعندما سأل بعد تناول الطعام : « لاشك أن الحياة التي عشناها حتى حياة كبيرة ، ولكن لماذا حببوا من هذه الحياة بكوب من التيبذ الأحمر ؟ » . ولما لم يجد « رسل » إجابة حل هذا السؤال الذي لا يمكن الإجابة عليه ، استصعب كل ما يحتاج إليه من قوة ليجري أن حسابات « نيوتن » ما هي إلا (سج من الخفاطات ) .

وهكذا نجد أن « برى » عندما ولد ، كان على موعد مع أشياء عظيمة ، عظيمة إلى حد كبير ، كان جده لأبيه اللورد «جون رسل» قد أصبح رئيساً للوزراء ، وكانت أمه تتحضر من أسرة « مثالي » إحدى الأسر المرموقة ذات التراث الكبير ، والتي لعبت أكثر من دور في حكم إنجلترا . بل إن جدته لأمه « الليدي رسل » كانت إحدى وصيفات الملكة «فيكتوريا» وكانت سيدة مسكينة متدنية تؤمن بتعاليم المسيحية كل الإيمان . أما أبوه «اللورد أمبرلي» فقد كان مفكراً حراً ، «لبرى» أن يشأ حر الفكر كأفراد ذلك لأمنه مقام عليها وصيهاً حراً بحرية التفكير . وعلى الرغم من قوة ما عرفه برى من أبيه ، فقد كان مصعباً به أشد الإعجاب ، وكم كانت دهشته حين رأى نفسه يحفز المراحل بعينها التي اجتازها أبوه في تطور عقله وشعوره .

فهو يقول عنه : « لقد ولد أبى عندما كانت الثورة الفرنسية قد بلغت قمتها . وذلك في الشهر الذي سبق مذابح سيمير و باديس ، وتعلم في شبابه احتفال رئيس الوزراء ، وكان أول اتصاله للأدب حين كان « وليم بت » رئيساً للوزارة البريطانية ، فقد أهدى أبى إليه كتاباً يضم إهداء سائراً يقول فيه : « أحبال الله عمرك بالقدر الذي يحبكك من أن تمنح محضاً لخادمك المطيع » .

لهم أن هذه الوصية لم يقدر لها أن تمتد ، فقد ماتت أمه برى ، وهو في الثانية من عمره ، وكان في الثالثة حين مات أبوه ، فانتقل بعد موتها إلى بيت جده الذي سمي لدى المحكمة المختصة أو تنحصر النظر من هذه الوصية ، فكان من نصيب « برى » أن يشأ على الحقيقة المسيحية ، وكان ذلك في عام ١٨٧٦ . ولكن الحد لم يشمل « برى » بثقافته بمقدورها ما شمله برعايته ، فقد كان حينئذ في الثالثة بعد الفاني من عمره ، وكان أشد ضعفاً من أن يكون له في تكوير « برى » أثر مباشر ، وهو يقول عنه : « واد قدامات والماي » فقد كملني جدي في بيته في الستين الأخيرين من عمره ، وكانت قوافل الجسمية حق في بداية هذه الكفالة ضعيفة إلى حد كبير ، وإلى لأذكره يمشي خارج البيت على كرسى دى عجل ، كما أذكره جالساً يقرأ في حجرة الجلوس ، ولا يصح بطبيعة الحال أن يعتمد على ذاكرتي كل الاعتماد ، لكنني أذكر أنه كان دائماً يقرأ المضابط البرلمانية التي كانت محلاتها تعطي جيران الرعدة الكبرى ، وكان في هذا الوقت الذي استعيد الآن ، يفكر في حمل مصطفي بالحروب ( الروسية التركية ) سنة ١٨٧٦ ، ولكن حال دون ذلك سوء صحته .

وهكذا مات جده في عام ١٨٧٨ فواته بالتعلم جدته التي كانت أقوى أثراً في تعليمه من أي شخص آخر ، وكان لها ثقل قائم في البيت أثبت « رسل » في ترجمته الذاتية ، فلهو العام في البيت كان جواً « يورثانيا » صارماً ، الصلاة الماتية تعقد كل يوم في الساعة الثامنة صباحاً ، والطعام لا يقدم إلا سبطاً تماماً مثل الطعام ( الأسيرطي ) ، أما الكحول والتبغ فكان ينظر إليهما بغير ارتياح ، وإذا كانت التقاليد الصلوة تحتم عليهم أن يقلعوا لصيغهم بعض السيد ، « غلاقية إلا للتفصيل » وحدها على حاف الطفل والصحة والسعادة وكل خير ديبوي .

وكان « برى » يشعر بغيثان شديد تجاه المدرسة ، على الرغم من أنه كان في قوة حصان ، وعلى ذلك تلق تعليمه في البيت على أيدي مربيين ، وأحياناً على يدي عمته « دولي » . ولم تكن هناك طريقة منهجية لتعليمه ، ومع ذلك أصبح فيما بعد واحداً من أبلغ الأولاد في سنة في

ذلك الحيز . وتعود إلى جو البيت العام الذي عاش فيه « يرق » لتجده يقول عنه : « وقد ثرت على هذا الجراول ماثرت باسم العقل ، قد كنت وحيلاً عصبياً نازلاً ، فلم أكره مع الطفرة ولم أنقضها ، ولكني كنت أعشق الرياضيات التي كانت صانعهم متبهم لأنها غير ذات مضيق أخلاقي ، ثم أعتدت في معارضة الآراء اللاهوتية التي تحقها أسرف ، فلما هبت أعتدت أزيد شغافاً بالفلسفة التي كانوا يعرضون عنها ، وينظرون إليها بعين الارتباب » . حتى كان الحادث العظيم في حياته عندما كان في عامه الحادي عشر ، وبدأ في دراسة « أفلاطون » ، والحق بعد ذلك على الفور بجامعة (كمبردج) .

من برتراند إلى رسل :

وقد التقي « برتراند رسل » بجامعة (كمبردج) بعد حصوله على منحة من كلية (تريني) ، وكان ما وصف به في ذلك الحيز أنه « عجبول محند بعينه » ، وكان من الخجل بحيث لا يستطيع أن يسأل عن مكان المرحاض ، فكيف يذهب إلى المرحاض الطور المحطة السكة الحديدية . وفي كلية (تريني) كان أعضاء الجامعة أكثر رقة ودعابة ، ولواهم كانوا يتكلمون اللاتينية بطريقتي عطفتي في التعلق ، أما صيد الكلية الأصغر سناً فقد أقبل من الكلية ، لأنه على الرغم من ملاحظته الدينية البليغة ، كان مصاباً بعرض الزهري ، ولم يكن على علاقة سوية بـ « رسل » في حين كان « الرئيس » روحاً آخر من المدرسين . كان مريضاً .. متشاعلاً ، وكان رئيساً لأحد الأديرة ذلك المدير الذي أصبح اليوم واحداً من أبرز العلماء الروسية في هذا العصر .

وكان من بين الموضوعات القوية التي دعت « برتراند رسل » إلى الالتحاق بجامعة (كمبردج) ، هو أنه في أن يلتقي بأكثر المشهورين من معاصريه ، من سمع عنهم كثيراً ، ولم يمس وقت طويل على التحاقه بالجامعة حتى كان قد تعرف على من أصبحوا بعد ذلك أصدقاء العمر كله ، فقد التقى بكثيرين ممن كانوا في مثل سنه يشيرون بفكرتهم العقلية ، وأغلبهم الأمور ملأخذ الجدل ، وكانوا يتناولون باهتمامهم أموراً كثيرة خارج نطاق عملهم الجامعي ، ليولعوا بالشعر والفلسفة ، ويتناقشون في السياسة والأخلاق ، وحتى نوحى العالم الفكري : « فكنا نجمع أماسي أيام السبت لننتقل في مناقشات تطول حتى ساعة متأخرة من الليل ، ثم نلتقي على إفطار متأخر صباح الأحد ، ثم نخرج معاً للشق بقية اليوم » وهكذا

وجد «برتراند» نفسه طبعاً وشكل غير وسط قوم يشككون لغة يعرفها ويقعون معه على أرض مشتركة : «فكانوا إذا قلت شيئاً أعظمه حقاً لا يحصلون في كائني مجنون ، ولا ينصرفون عن كائني مجرم .. لقد اضطرت إلى العيش في جو مريض شاعت فيه مبادئ لغوية غير سليمة .. شاعت شيوعاً يشل الذكاء ، فلا وجدت نفسي في عالم يقدر الذكاء ويظن بالصكر الواضح شيئاً حسناً شعرت بشوة السوء» .

حقاً إن الشعور القوي غالباً ما يكشف عن نفسه في حالة الصلابة ، والحجة الواضحة بين حكم الملكة «ليكوريا» وحكم الملك «إدوارد» كانت بمنى عصراً عظيماً من الصلابة القوية ، وإن قائمة أمثاله «رسل» تتضمن على عدد كبير من الخطباء من بينهم : «وليم جيمس ، سبنس ، وياتريس وب ، جوزيف كوفراد ، ليجون سترينش ، لويس ديكنسون ، روبر فراي ، جون مينارد كيتز ، ج. آ. مور ، والإسوية تريفيليان» : فضلاً عن «ماكنتاجرت» و«هايند» .

أما «ألنرد نورث هايند» فقد كان (زيبلاً) و«مهاضراً» بالجامعة ، وكان هو الذي اعتبره في اصحابه الذنوب ، ولما كان يكبره بعدد كبير من السن ، لم يكن في مقدور «برتراند» أن يتخلد صديقاً إلا بعد أن انقضت بضع سنين ، والواقع أن شغف «برتراند» الشديد بالرياضة ، والمجاذبة نحو المشكلات التي تطلق بالرياضيات : «فقد كنت أحب أن أعتد أن بعض المعرفة بتيقن ، وظننت أن الأمل الأكبر في الطور على معرفة بقية يكن في الرياضيات» . هو الذي قربه إلى «هايند» وقرب الأخير إليه ، فكلاهما كان مشغولاً بتحويل موضوعات بعضها كصريف التسلسل ، والأعداد الأصلية ، والأعداد اللغوية ، ورد الحساب إلى أصول في المنطق ... وقد حققا في ذلك نجاحاً كبيراً استمر زهاء عام ، ومنذ ذلك الحين ، بدأ تعاونهما الخلاق للمع في مجال المنطق والرياضة ، وهو التعاون الذي نتج عنه بعد عشرة أعوام نشر كتاب (أسس الرياضة) (برنكييا مانانكا) الذي قصد بتسميته معارضة اسم كتاب «ديوتن» العظيم . والواقع أن خطوط الكتاب ما إن المنبر إلى مطبعة الجامعة على حرية يد ، حتى وجد الشاب «برتراند» نفسه مشهوراً فاضح الصيت ، باعثله واحداً من عبقرية الفلسفة في أرجاء العالم للتصغر ، وسيباً من سادة الوضوح في أعلى مستويات الفكر الإنساني وإن «رسل» ليمود بالسي إلى وراء ، ليقدّم لنا في صيغة الذاتية وصفاً حياً واثماً ، لألام الإبداع التي عاناها وهو يصعد تأليف أنواع أعماله على الإطلاق .. (برنكييا مانانكا) . لقد



كان واقفاً في متاحة متعلقة أدت به إلى الخوف الذي انتابه من أن يكون قد استند قواه . ولقد كتب يقول .. مضيقاً على الحادث الذي وقع له عام ١٩٠٣-١٩٠٤ من الحرارة والوهج ما يجعله يبدو كمن لو كان قد وقع له بالأسس : « .. في كل صباح كنت أجلس أمام صحيفة ييشاف من الورق ، وفي خلال النهار الذي لا تتخلله إلا وجبة قصيرة من الغذاء ، كنت أشرح في الكتابة على الورقة البيضاء ، وغالباً ما كان يأتي للنساء والورقة لا تزال فارغة .. بالها من أيام شهدت فيها أقوان الطباب ! » .

والذي يعني الآن من أسر « برتراند » في جامعة « كيمبردج » ، هو أنه قد خصص السنوات الثلاث الأولى من دراسته بالجامعة الرياضيات ، وخصص السنة الرابعة للفلسفة ، أما الرياضة فقد تحدثنا عن حلاقتها بها ، وأما الفلسفة فقد انصرف إليها باهتمامه في تلك السنة الأخيرة . وكان أساتذته فيها هم : هنري ماسجويك ، جيمس كورنود ، وستون . ويذكر « رسل » أنه لم يبد كثيراً من « ماسجويك » الذي كان يمثل وجهة النظر البريطانية في الفلسفة ، وهي وجهة النظر التي كان علمياً بها هو الآخر ، في حين أحب « كورنود » حياً شديداً ، لأنه شرح له الفلسفة ( الكانطية ) شرحاً مهدد أمامه الطريق للدراسة كل من « لوتز » و « مسجوت » ، أما « ستون » فكان هو الذي جعل من « برتراند » فيلسوفاً مثالياً ، يأسد بوجهة النظر ( الخيلية ) في الفلسفة ، ويصحب بفلسفة « برادلي » نقد الإصجاب ، ويؤمن بأن البهتان الوجودي على حقيقة وجود الله برهان سليم .

وكان يمكن أن تنتهي المرحلة الثانية من مراحل تطور « برتراند رسل » ، بإنهاء دراسته في جامعة « كيمبردج » . ونعرجه إلى الحياة العلمية ، ولكن الواقع أن « برتراند رسل » ما إن خرج من جامعة « كيمبردج » حتى عاد إليها ، فهو يذكر هنا في سيرته الذاتية أنه عندما كان يرحباً حديثاً من جامعة « كيمبردج » في بداية هذا القرن ، واجه فوز يخرج به نفراً هماً ، فحل أحد وجهي طمعة من الورق قرأ : « العبارة المكتوبة على الجانب الآخر من هذه الورقة عبارة زائفة » وحل الوجه الآخر قرأ : « العبارة المكتوبة على الجانب الآخر من هذه الورقة عبارة زائفة » . ويفسر « برتراند » هذا التناقض بحججه الشخصية بين السياسة والفلسفة ، فأسره تبيين له الاشتغال بالسياسة ، وعقله يحديه إلى الاشتغال بالفلسفة ، ظمناً السياسة فقد كانت هي مشغلة أسره منذ القرن السادس عشر ، ولهذا كان التفكير في أي شيء غيرهما يتردى في ثوب الخيانة لأجلاده ، وبالفعل ظلوا كل ما من شأنه أن يهدد أمامه الطريق لانجياز السياسة .

عرض عليه «جون مورلي» الذي كان وزيرا للشؤون (البرلمانية) متعباً عنده في الوزارة ، كما أسند إليه اللورد «دوغرين» السفير البريطاني في باريس عملاً في السفارة ، واستعملت أسرى كل أنواع الضغط التي تحكمها ، ولقد ترددت حيناً ، ولكن وجدت أن الأمر أن يطروا الفلسفة لا يقاوم هـ .

وهكذا انتهى قرار «برتراند» إلى أن يتجه عياله إلى الفلسفة ، فكشف حل كتابة رسالة لكي يحصل بها على درجة (الزمالة) ، جعل موضوعها «أسس الفلسفة» ، ونالت الرسالة تقديرًا كبيرًا عند كل من «وود» و«هوايت» ، فالتحق على إثرها زميلًا محاضرًا في جامعة (كيمبردج) وصارت به الحياة في جو أكاديمي مادي ، لا ينظر فيه إلى الفلسفة على أنها مشكلة حقة كانت سنة ١٩١٤ ، تلك السنة التي اندلعت فيها نيران الحرب العالمية الأولى ، فاندفع «برتراند» على الفور يلجأ أن الحرب حالة وجيزة تقع مسؤوليتها على كل الدول المتحركة فيها من كلا الجانبين .

وتصدى «برتراند» للدفاع عن قضية شاب من المهتمين رفض حمل السلاح ، لأن حمل السلاح في نظره مناف لمبادئ السلام التي يلزمها فيه عقيدته المسيحية ، كما تصدى للدفاع عن قضية (معرضي الضمير) كما كانوا يسمون في ذلك الحين ، فقدم للمحاكمة ورفض المحكمة بتفريجه مائة جنيه ، وبعد ذلك بشهور عرض «رسل» باستخدام الجيش بدلاً من البوليس في ألح اضرام قام به بعض العمال ، فحكم مرة أخرى ورفض المحكمة بسجنه ستة شهور ، ثم مالبت أن تحدى الرأي العام والسلطات مرة أخرى ، حين دعا للسلم وسط الحرب العالمية الأولى ، داهياً إلى أن الحرب لم تحل المشكلات القائمة بين الألمان واللفطاء ، فتعرض لسطح قومه وجرده من لقبه ، وحول من وظيفته بالخدمة ... «وكان أوقع من هذا على نفس شعوري بالثورة والبعد عن مجرى الحياة الوطنية ، فكان التزاماً على أن أرتد إلى يتابع من القوة أقل مما كنت أعهدما في نفسي ، ولكن شيئاً ما ، شيئاً لو كنت مؤمناً لسميته صوت الله ، كان يستحق على النفس» ، الملقى في حيل تحمل مسؤولية الفكر والكلمة ، ودفع حريية الرأي والتعبير ، وذلك بالاعتراف في قضايا حصره ، والانشغال بمشكلة الحرب . وإمكانان اجتياها في المستقبل .

وهكذا كانت الحرب العالمية الأولى التي وجهت اهتمام «رسل» وجهة جديدة ، بمثابة لمبداية الحاسمة للمرحلة الثالثة من مراحل تطوره الفكري والشعوري جميعاً .

### من «رسل» إلى شيخ الفلاسفة المعاصرين .

ونعود إلى المقدمة الاقتصادية التي استلها بها «رسل» الجزء الأول من سيره الذاتية لواء يؤكد ، وكان لا يزال في العاشرة من عمره ، أن «ثلاث عواطف رئيسية فيها من البساطة بمقدار ما فيها من القوة العارمة استطاعت أن تتحكم في حياتي : الاشتياق إلى الحب ، البحث عن المعرفة ، الشفقة التي لا تحدد لآلام الجنس للبشرى ، هذه العواطف الثلاث كانت بمثابة الأجنحة العظيمة التي حطقت بي في طريق مكتشف حوفي محيط عميق من النفس ، حتى أوصلني في النهاية إلى حافة اليأس» .

وقد عرف «رسل» الحب لأول مرة عندما وقع في غرام «أليس بيرسول سميث» ، وهي فتاة أمريكية تتحدر من أسرة على جانب من الثراء ، وفات مثل عينا دينية ، وكانت أكثر غمراً من أية امرأة شابة عرفها ، كانت تطالب بحق المرأة في الانتخاب ، ولتقرع جمعية لمنع المسكرات ، وكانت كما اكتشف «رسل» فيما بعد صاحبة حبيبة للشاعر الأمريكي «والث ويسان» . «وبالرغم من أنني كنت غارقاً في الحب ، لم أحس بأية رغبة واضحة في ترجمة مشاعري إلى علاقات ترتبط بالجد ، بل لقد أحسست أن حبي قد تلاوت عندما حملت ذات ليلة حلاًماً جسدياً ، حلاًماً اتخذ فيه الحب صورة أقل شغافية» .

وبالفعل صمم «رسل» على الزواج منها ، على الرغم من الاعتراضات العكسية التي صادفها لدى أسرته ، قالوا له إنها حاطلة من صفات «الليدي» ، وإنما أفلتت تنزه الحضارة للخبيرة ، وهي بعد هذا عازية من كافة المظاهر الرفيعة ، وإن فظافتها ستكون مبعث حبل له حل النوم ، وعلى الرغم من هذا كله ، بل وعلى الرغم من كثير غيره ، قروح «رسل» من هذه الفتاة . التي لم يعاشرها معاشره الأزواج . نعم لم يعاشرها معاشره الأزواج ، لأن «أليس» كانت قد انحلت من فضيلة العفة تماماً لتأري به ضحاً جسدياً ، وكانت قد عبرت من رعبها في صدم العجاب الأطفال ، ومواقفتها على الزواج بشرط اجتناب تكوين أسرة .. وكان لابد من صبي عدة شهور حتى يكشف «رسل» هذه الحقيقة : «كانت هناك موضوعات أخرى تتهم رأيا لها بعد الزواج ، فقد نُشئت على اعتبار الجنس مسألة سيمية يجب أن تكرهها جميع النساء ، وأن شهوة الرجال هي العقبة الرئيسية في سبيل السعادة الزوجية . ولذلك كانت ترى أن المعاشره يجب ألا تتم إلا إذا كانت بقصد إنجاب الأطفال ، ولما كنا

قد اتفقنا على ألا نجيب أنشألاً ، فقد اضطرت لصبر رأيا في هذا الصدد ، ولكنها مع ذلك كانت ترى الانتصار إلا تادراً ، ولم أهرضها إذ لم أر حاجة لذلك .  
والواقع أن علاقتها معاً كانت غريبة الأطوار ، وكان «رسل» فيها مثالا للأمانة والإخلاص ، بل نراه يروي أنه في هذه الفترة استعجلاً تماماً عن شرب المسكرات إرضاء لزوجته ، ولم يعد إلى الشرب ثانية إلا عندما استعج (الملك) عن الشراب في الحرب العالمية الأولى ، وكان غرضه من ذلك هو تسهيل عملية قتل (الألمان) . « ومن ثم كان يبدو كالمو كانت هناك صلة بين المشروبات الروحية وبين الدعوة للسلام » .

ونشيراً وبعد عدة شهور استطاع «رسل» أن يقبلها ، وكانت تلك هي الفترة الثانية التي قبلها في حياته ، ويقول «رسل» في ذلك : « كنا نقضى طوال النهار - باستثناء أوقات تناول الطعام - في تبادل التيلتات ، ونادراً ما كنا تبادل الكلمات من الصباح حتى مجئ الليل ، في هذا الفترة القصيرة التي كنت أطلع فيها بصوت عال » .

ولكن التيلتات وحدها لا تكفي ، وحياة كهله لا تستهدف تكوين الأسرة لم يكن يمكن لها أن تلوم ، وهكذا مات الحب واهار الزواج . « وعندما أريد بصري عبر السنن إلى تلك الأيام ، أشعر أنه كان ينبغي على أن أكف من العيش معها في بيت واحد » .

ولقد كان لانيار رواج «برتراند رسل» من «أليس بيرسول سميت» عدة أسباب منها ، فوق ما ذكرنا ، إحساس «رسل» بأن أليس قد تنمرت مع الأيام ، وأصبحت نسخة مطابقة لأعما ، التي كانت شخصية طاغية ذات تأثير سيئ على أبنائها ، ومنها أيضاً أن «رسل» ارتبط ارتباطاً عاطفياً بامرأة أرستقراطية من طبقة ، هي الليدي «أوتولي» ، التي وجد فيها ما لم يجد في زوجته من صقلت ، فقد كانت وجهه تميل إلى التقشف بسبب نشأتها الدينية ، وانتمائها إلى الطبقة الوسطى ، التي لا تعرف ما تعرفه الأرستقراطية من رفة اللوق ، وفن الاستمتاع بجبال الحلياة .

أما كيف التقى رسل بالليدي «أوتولي» ، فذلك عندما رجع زوجها نفسه للاختلاف ، وكان «رسل» صديقاً لزوجها من ناحية ، وداعياً لاختلافه من ناحية أخرى . ويستعيد «رسل» تاريخ أول لقاء له مع الليدي «أوتولي» ، فإذا هو على وجه التحديد (١٩ مارس ١٩١١) عندما وجد «رسل» أنه «عما أثار دهشني أنني وقعت في حبها المصيق» . في تلك الليلة اعترف

كل سببها بحجة الآخر ، ولكن ( لأسباب خارجية وطائرة ) لم يستطيعا أن يشعرا رغبتهما ، وحل ذلك اتفاقا على أن ( يصبحا عاشقين بأسرع ما يستطيعان )  
ويحكى رسل كيف أنه عندما قيل له إن « موديل » زوج « فو تولين » ، سوف ينطلقا معاً ،  
أجاب على الفور : « كم أتمنى أن أدفع ذلك المثل في مقابل ليلة واحدة » ولكن « رسل »  
سرعان ما قضى معها ثلاث ليال في بيتها بالريف ، وكل ما يسمع لئلا يرويه هنا هو : أن  
الأديم والثباتى الثلاث التي خصيتا في ( ستودلاند ) لا تزال عالقة بداكرتي ، من بين اللحظات  
المظلمة التي بدت لي فيها الحياة وكأنها تستحق أن تُعاش .

### الاشتراكي العنلي والفلسوف السلام :

أنا الذي يبق في ذاكرتنا عن من صرح هذا للفكر العظيم ، فهو « برتراند رسل » الرجل  
الذي المحضر من أسرة ارسطراطية ثرية في الأيام التي كان النبل فيها بيلا بجن ، ولكنه استطاع  
أن يصبح ليا بعد « الاشتراكي حلي » وداعية من دعاة السلام .  
« نعم ، إن بداية المحاضرة عند « رسل » هي ( الحزم ) ، ونهايتها هي ( القنبلة النووية ) ،  
وقد كان يتفكر مراراً بتصورهما معاً في صورة واحدة » .

لهذا كان من الطبيعي بالنسبة لفيلسوفنا السلامي الكبير ، أن يتجه بكل جهده وطاقته  
لمناهضة التجارب الذرية ، وتبصير الأذهان بالفساد الشامل الذي يلدح بالجنس البشري ، إن  
هو أشعل تيران حرب عالمية جديدة . فبعد الفيلسوف أن الإنسان في الوقت الحاضر يواجه  
احتمالين لم يواجه قط في تاريخه كله ، إما أن يتخلل من الحرب ، وإما أن يتقبل احتمال فناء  
الجنس البشري . ذلك لأنه لم يعد هناك احتمال للتصبر لأي من الجانبين . بالمس للمفهوم للتصبر  
حق الآن ، وأنه إن ظل الاستعداد للحرب العالمية مستمراً بغير حدود ، فإن الحرب القادمة  
لاولن تبقى حل شيء .

وكم يحلو للفيلسوف في غيرة حماسة لصيانة السلام الدائم ، وتصميم الرعاة في جميع  
أرجاء الأرض ، وإزالة المصراعات الأيديولوجية والتعصبة القائمة اليوم بين البشر ، كم يحلو له  
أن يمتح العين على الخطر الوهيب . الحافز بالباب ، أن فكر إنسان هذا العصر في إشعالها  
حرراً نووية : « إن القنبلة الميروجينية قد استطاعت تحييض نحن السلام . لقد أصبحت  
تكاليف القضاء على الجنس البشري بضعة قروش عن الرأس الإنساني الواحد . ومع ذلك فإن

سلح الجرائم قد يخفض هذا الأمر إلى ما هو أقل من ذلك بكثير .

ولا يمكن فلسفنا بالكلمات بقضايا الكتب أو الصحف أو المجلات . ولكن لا يترك مؤتمراً للسلام إلا ويحضره ، ولا يدع تنوة للكلام إلا ويتزها وطللاً وقف كللارد برهم شيوخهته الفانية ، يقود المتظاهرين في شوارع لندن ، احتجاجاً على الأسلحة الدرية ، ويرأس المحاكمات في ضواحي باريس إدانة لجرمي الحرب المدمرة في فيتنام .

ولا تزال في الأذان كلمات مدوية من ذلك لتداء السلامي الشهيد الذي وقعت عليه طائفة من أعظم علماء العالم ، وفي مقدمتهم « برتراند رسل » يناشرون فيه الحكومات أن تقيد أمام شعوبها بتجنب إشعال حرب عالمية تقضي فيها الأسلحة الدرية على الجنس البشري .  
« نظراً لأن الأسلحة النووية مستخدمة لا محالة ، في أية حرب قادمة ونظراً لأن هذه الأسلحة تهدد بقا الجنس البشري » نحن نوجب بحكومات العالم أن تترك ، وأن تصرح علناً ، أن مراسيا لا يمكن أن تخضعها حرب عالمية . ونحن نوجب بها « بقاء على ذلك ، أن نجد الوسائل السلمية لتسوية كل ما ينشأ من أسباب الخلاف »

وعد هذا كله ، فإن الذي سبق متعلماً من العالم البارزة في سيرة « برتراند رسل » ، هو تاريخه المصطفى العظيم ، وسرعة القلة فيما يسميه حصار ما قبل « فرويد » ، بالصلابة الحميمة للرجال ، وبعض هؤلاء الرجال هم ما لفلسوفنا ضمه من الكاتبة والشهرة ، فليد كتب إلى « جورج كوتراذ » يقول إنه « لجم معاً من قاع بار » . ولحق أن سيرة « برتراند رسل » الذاتية إنما هي أكثر شجاعة على عصر عظيم .

## الصرخة السادسة

« أنتويه بريون »

الواقع لا .. ما فوق الواقع . نعم .

« ضموا أنفسكم بقدر الإمكان في أشد حالات  
الاتصال ، جردوا عقريكم ومواهبكم ،  
وعبقرة ومواهب كل الآخرين من أى عقيد  
أو نظام . قولوا لأنفسكم إن الكلمة وسيلة من أهم  
الوسائل التي تصلكم بكل شيء ... »  
« أنتويه بريون »

« الضوء له زمن وله سرعته التي يقاس بها ، أما الليل فلا زمن له ولا سرعة إنه خارج .  
يعلى الزمان والمكان » .

هذه الكلمة التي قالها الشاعر « توفاليس » لا تكاد تصور أحدا أو تصنع حل أحد قدر  
ما تصور وتصنع على شاعرنا الفيلسوف « أنتويه بريون » لما أكثر ما قيل عن « بريون » ،  
بعد موته ، كلمات كثيرة قلما كثيرون ، مهم من عرفه ومن لم يعرفه ، من اتصل به وحظي  
بملاحظته ومن لم يحصل به وإكتفى عطايته ، ولكن أحدا لم يصمه أروع ، ولم يصوره أسبق  
من وصفه الشاعر « توفاليس » وتصويره ، تلك الكلمة التي جعلت لا من الواقع ، بل مما هو  
فوق الواقع ، من مملكة المسق أو مملكة الليل والظلام ، إنها إملاء الفكر في خياب كل رقابة  
يفرضها العقل أو المنطق .

ولقد قيل الكثير عن « بريون » .. عن حكمة وبلاغة ، عن علمائه وزمائه ، عن فكره  
وشعره ، ولكن شيئا لم يُذكر عن وضوحه وسحره وشماليته ، وهي الأبعاد الرئيسية في حياة  
هذا الشاعر الفيلسوف ، سواء في مضامين أعماله أو في أساليب تعبيره ، إنها معاني شخصية

وهي المؤلفات التي يطلع بها على ليليان التسيح ميدان الحياة الإنسانية ! فموضوع « بريتون » هو الذي جعل حياته يربح من أية أسرار دفينة هو الذي دفن في ظلام القبر ، وشماقية « بريتون » هي التي جعلت شره صافياً من أي غموض هو الذي انتقل إلى غموض الحياة الأخرى ، وسحر « بريتون » هو الذي جعل فكره خالياً من أي لغار هو الذي أضناه بقر الموت . موته هو ، وموت أصدقائه ، وموت الآخرين .

كان « بريتون » يفتح قلبه وعقله ليتحدث عن حياته وقته ، وكان يعرف قدر نعمه في الوقت الذي يعرف فيه قدر فته ، ولأنه كان إنساناً وفتناً كان يحب الحياة دون أن يحاف من الموت ، وكان يعلم جيداً أن الحياة وسعها هي التي تعرف الموت ، أما الموت فإنه لا يموت

### الفلان عن الخارج :

وقبل أن نتعرف على « بريتون » من الداخل ، قبل أن نقوم برحلتنا إلى طيات قلبه وأغوار صدره لنعرف أي مشاعر وأحاسيس كان يبغض بها هذا القلب ، وأي آراء وأفكار كان يحطج بها هذا الصدر ، نحاولنا لكي تكتمل الدائرة أن نراه من الخارج ، لنعرف أي صورة تلك التي ارتسمت في أعين أصدقائه وزملائه ونقادهم وبعض معاصريه .

أما « غليب سويو » صديقه في الثروة فيقول عنه « كنا ثلاثة وكانوا يقولون عنا سائرين (المفرسان الثلاثة) « بريون » ، وأراجون ، وأنا » أما القائد فينا أو القائد بيننا فقد كان هو دائماً « أندريه بريون » ، كان يحب القيادة وعجب أن يكون قائداً ، وكان في رغبته هذه مثالا للصدق والكفاءة ، والفتنة « بريستان ترارا » منشي (الدلالية) وانضمنا إلى حركته ، ولكن « بريون » كان قائداً وظل على هذا القلق لم يكن انضمامه مؤكداً ، ولا مستقراً ، ولم يكن من قناعة ولا اهتمام . كان يفكر في (السيرالية)

« وقامت الحركة (السيرالية) بعد صدور الكتاب الذي كتبه الصديقان . « بريون » ، وسويو » ، وهو كتاب (الجهالات المفضائية) الذي ألفاه في رثاء الفنان الكبير « أبو للبيير » ، وقد انضم إلى هذه الحركة من رجال التاريخ « روبرديو » ، وروبيه فيراك ، ورونيه كروفييل ، وأنطوان أوتو . ومن رجال الفن ، « ماكس أرست » ، وتاجي ، وأنثريه ماسون ، وسلفادور دالي » ، ومن رجال السينما « مارسيل يانويل » .

هذا هو كلام صديقه في الثروة « غليب سويو » ، أما « جورج سادول » زميله في رحلة



التحرير والتطوير ، تحرير النص من القيود الكلامية القديمة ، وتطويره نحو رؤى أعمق وأفاق أبعد مدى يقول : « التقيت « بيرتون » لآخر مرة مع صديقنا المشوك « جورج شحدة » وكان ذلك في بيروت في العام الماضي ، وقد انضمت معه على موعد نلتق فيه هذا العام ولكن الموت سبقني إليه ، وبذلك أكون قد التقيت « بيرتون » ثلاث أو أربع مرات على الأكثر منذ عام ١٩٣٩ وحتى هذا اللقاء الأخير الذي تم في بيروت . وفي خلال هذه الفترة كنت قد ابتعدت عن الحركة ( السريالية ) وانجذبت إلى النقد الليبالي ، مكثفياً بحراسة « بيرتون » من حين إلى آخر ، ومن حين إلى آخر كنت أتلق منه ردأً . وقبل انفصال عن « بيرتون » بسبع سنوات كان « أرابجون » قد انفصل عنه في باريس ١٩٣٢ ذلك التاريخ للعام في حياة كل من « بيرتون » و « أرابجون » ، والذي تعين فيه على كليهما أن يضيأ في الطريق كل على حده . أما « بيرتون » فقد ظل دائماً أو بالنسبة لي على الأقل الأب المروسي ، وأغلب الظن أنه كان كذلك بالنسبة لكثير من الكتاب والفنانين سواء من هم في مثل سنة أو من كانوا أكبر منه سناً . « إن جيلاً بأكمله ينتهي بوفاة « بيرتون » ، فقد كان بمن أنشأنا للجيل الذي نسميه اليوم ( الجيل المهنون ) وهو الجيل الذي حانى ويلات الحرب واعتزل الحياة الأدبية والفنية ليخرج منها ميمان أنشد حقيقاً ورؤى أبعد مدى » .

وبعد كلام الصديق والزميل تأتي كلمة أحمد تلاميذه ومعاصريه من أمثالي ( بالسريالية ) نظرية وتطبيقاً ، ومضوا فيها إلى آخر نتائجها للعقبة فكان لهم حصادهم النص الوفير . ذلك هو الفنان « ماكس أرسن » صاحب اللوحات ( السريالية ) المشهورة يقول الفنان : « إن أول ما يجتصع به فقيدها الكبير هو أنه لم يعرف الشيخوخة قط . وإذ ظل شاباً طوال حياته ، شاباً بمحروجه ، وشاباً بشاشة قلبي والفكرى ، وشاباً بإيمانه بثورته وشهرة العمل على استمرار هذه الثورة ، أعنى الثورة السريالية » .

والغريب أننا إذا عدنا بالتاريخ إلى الوراء ... إلى عام ١٩٣٧ لوحظنا أن كل المهتمين بمتوى العبارة والنداسين هذه الفنون لا يقتصدون غير ذلك الفنان المعارى « لوكازييه » ، ولم يكن الفنان المعارى ولا كل هؤلاء الذين كانوا يقتصدونه ، يعرفون شيئاً عن ( السريالية ) ولا عن اسم صاحبها « أنتوريه بيرتون » ، فلما عرفوه وتعرفوا عليه عرفوا بالتالى شيئاً عن هذه العناية بهم ( ماغنت الواقع ) أو ( ماوراء الواقع ) أو كما استقرت التسمية فيما بعد ( ما فوق الواقع ) .

« أنجل » ، لقد كان « بيرتون » يجارس لعبة الحقيقة ، وكان ينجح إلى درجة المثلث . إلى إلى

درجة العبادة ، وحسب ما سأله « بول أيلوارد » ذات مرة - هل لك أصلحك ؟ فرد عليه « برتون » : « كلا يا صديق العزيز .. » .

هذه الكلمات الثلاث للصنم والزئيل وأحد تلاميذه المعاصرين ، إنما تصور لنا الفنان من الخارج ، تصويره صاحب ثورة وأستاذ جيل ومصوراً أبقى عمره في البحث عن الحقيقة ، الحقيقة التي تختل عند « برتون » ، لا في التعبير عن الواقع ، ولا في تصويره ، ولكن في تصويره ، لا بالطريقة ( الكلاسيكية ) للحقيقة التي تصور الواقع بما يشبه ومحاكيه ، ولكن بالطريقة ( الأيداعية ) الحقيقية التي تصوره بما يحاط به ويوازيه ، إنها الطريقة ( السريالية ) التي ارتبطت باسم « أندريه برتون » وأصبحت مرادفة له .

إذا كانت ( السريالية ) كما قال « ماكس أريست » نشر إلى ( مألحت الواقع ) أو ( ما وراء الواقع ) ، أو كما استقرت النسبة فيما بعد ( ما فوق الواقع ) ، فليس معنى ذلك أن مفكرنا الفنان كان إنساناً رومنتيكاً غارقاً في أوهامه ، محتلياً صهوة أحلامه ، منعزلاً عن أرض الحقيقة والواقع ، أرض الصراع والقتل ، أرض الحدل والتجريب ، بل على العكس من هذا كله ، كان « أندريه برتون » ابن الواقع وحيد الحقيقة وريب الحياة ، وكان نتيجة لهذا كله شعلة ثورية أصيلة ، أضاعت للشعر والفن مسائل جديدة لم يرتدها أحد من قبل ، ودروباً جديدة كان هو أول من ارتادها ومضى فيها ووصف على جانبيها الطريق .

ومن هنا لا من هناك ، كان « برتون » حق نموذجاً يخطى للمناضل الثوري والمفكر الملتزم ، لا الالتزام بمعناه الضيق المحدود ، الذي يرتبط بقضية من قضايا الوجود ، أو يتكفى بزيادة الرأي ، ولكنه الالتزام المريح الواسع الذي يخرج من دهاليز الضمير ليدوى في أرجاء العصر ، ويغادر سرديب الظلام ليناصر ويتصمر لتصايب الإنسان . للمناصرة وحدها لا تكفي وإنما لابد بعدها من الانتصار ، لأنه إذا كانت المناصرة شلواً وغناً ، فإن الانتصار سلوك وفعل . ومن هنا أيضاً لا من هناك كان « برتون » مثلاً ذكياً وواعياً للاشتراكي الحقيقي ، الذي آمن بالاشتراكية على صعيد النظرية والتطبيق ، بعد أن خاض تجربة الشيوعية على مستويي الدهر والحزب ، فلحس عضلها وترتها ووقولها سحر عمرة في سبيل حرية الرأي .

#### الفنان من الداخل .

والآن بعد أن تعرفنا على الفنان من الخارج ورأيناه يأبى معاصريه ، يحق لنا أن نعود

صخرته من الساحل ، وأن تقوم برحلتنا إلى طيات قلبه وأغوار صمغته لنراه فكراً وشعوراً ، أنسى من حيث هو حركة فكر ويجرى شعور ، فكلم تلمس الناس حول إيمان « بريتون » وعفديته الدينية ، وقالوا إنه يؤمن بالله ويقرب على الكنيسة ، ولكن « بريتون » الصادق مع نفسه ومع الآخرين كان يسخر هذا الكلام ويتكبره ويعلن في كل محال أن الإنسان الجديد أصبح جديداً في كل شيء .. في فكره وشعوره ، في وسائله وغاياته ، في أغلاله وإيمانه ، وعلى ذلك فللمعتقد القديم لم يجد بقنما كما كان يقع أسلافنا ، وأنه لابد للإنسان الجديد من إيمان آخر من نوع جديد . هذا الإيمان الجديد هو الذي يتخذ من الإنسان موضوعاً ومن الإنسانية هدفاً وغاية ، فكمال الإنسان في أن يحقق إنسانيته كأجمل وأروع ما تكون الإنسانية ، لأن الإنسانية من الإنسان ، وكل ما لا يصدر من الإنسان وما لا يدخل في حله فهو غير موجود على الأقل بالنسبة إلى الإنسان .

وليس قريباً ولا مستغرباً أن نجى « بريتون » على علمه المصورة ، فالمصير كله .. كل المصير . كان حافلاً عن على شاكلته من كتاب وأدياء وفنانين ، أناس يشككون في كل شيء . ولكنهم لا يكتبون بالشك ، بل يحاولون البحث عن يقين . أئى يقين ! وهكذا اتحدت ظواهر الاختراق واتحدت معها أيضاً محاولات الانتماء . الانتماء إلى أى نظام أو تنظيم إنسانى .. إلى مبدأ أو إلى مذهب أو حتى إلى شعار .

في هذا الحو ظهرت أشعار « راسيه » ، أشعار ترى الخطيئة في كل شيء ، وظهرت أشعار « بولدر » ، أشعار ترى الشر في كل شيء ، وظهرت أشعار « إدجار آلان بو » ، أشعار هي الأخرى ترى المصائب يتلف كل شيء . وغير هؤلاء الشعراء ظهر أدياء قدقوا اليقين وحبوا ينشدون الخلاص .. « أنسريه مالمرو » أدياء البحث عن قدر الإنسان ، « جان بول سارتر » لازمة شعور مريض بالقياس .. « سيمون دى بوفوار » وأنت الناس جميعاً أنواعاً لا يجدية ، أما « كاسي » سيد المعاصرين قد أطلق صرخته من فوق صخرة (سيزيف) .. « إذا كانت الغاية تبرر الوسيلة » ، « أذا الذى يبرر الغاية قصها ؟ » .

وهكذا دعت الحاجة وألغت الضرورة إلى ظهور عظمى مثل « بريتون » يرشد الخفية ، لا أقول إلى شاطئ الأمان ، بل على الأقل إلى طوفان النجاة ، وكانت (السيرالية) هي الطوفان الذى أقل به « بيرسون » لا إلى أفراد فرق ولكن إلى جيل ضائع . جيل حائر .. جيل يريد أن يتنى . ومن هنا كانت (علبية) الدعوة (السيرالية) ، ومن هنا أيضاً كان ارتباطها بالحركة

(الشيعية) ، فرقة (السريالية) في دعم السلام وجهودهم المتواصلة من أجل تدعيمه ، هي التي حدث بهم إلى الإيمان (بالجبلية) مسجاً ، (والماركسية) نظرية ، (والشيوعية) تطبيقاً ، وهي التي جعلتهم يتحدون من هذه العناصر جميعاً نقطة ارتكاز ، وقاعدة انطلاق ، ارتكاز على الإنسان ، وانطلاق إلى العالمية وهذا هو ما جعلهم يرضون شعار «لينين» : «أصلدنا المدة قيام الحرب الأهلية» وبالفعل أعلنوا المدة لقيام الحرب ولكنها لم تكن الحرب الأهلية ، وإنما كانت الحرب الإنسانية التي فجرت روح الثورة في ضمير كل إنسان .

ولم يكن «يريتون» وحده هو الذي انتقد «شرف الشعراء» فبايبر عامي ١٩٣٠ ، و ١٩٤٥ ، ولكنهم كانوا جماعة كبيرة من المثقفين ممن آمنوا بمبادئ (السريالية) ، وصحيح أن هذه الجماعة انحصرت على فئات المثقفين من فلاسفة ، وشعراء ، ورسامين دون أن تمتد لتشمل الجماهير العربية ، خلا من الطلبة من رجال العلم والقادة من رجال الدولة ، لذلك أحس «يريتون» بضرورة العمل على تمهين (السريالية) وتدعيمها لكي تصبح أقوى تأثيراً وأوسع انتشاراً ، وذلك عن طريق المؤلفات الأدبية القائمة على مذهب علمي ، المستندة إلى أصول نظرية وأسس عامة ، (فالسريالية) في مرحلتها الجديدة لم تعد ما كانت عليه من قبل .. مجرد حركة أدبية من بين الحركات الأدبية الأخرى .. ولكنها أصبحت الآن مذهباً معترفاً له تأثيره الفعال على المجتمع وعلى الفكر والفن في هذا العصر

أما كيف حدث ذلك ، أهى كيف انتقلت (السريالية) من مجرد حركة أدبية مباشرة إلى مذهب فكري عام ؟ أو بعبارة أخرى كيف انتقلت من وضع المجرى إلى حالة الثورة ؟ فهنا ما سواه الآن من غلال تبثنا للبيانات (السريالية) التي أسسدها «ألميرهيرتون» .

### استكشاف العالم الجديد :

الذي لاشك فيه أن كل من قرأ في عام ١٩٢٤ وفي شهر ديسمبر على وجه التحديد ، كتاباً بعنوان (ثورة السريالية) قد أصيب بصدمة بالغة لم يبق منها إلا على اكتشاف عالم جديد ، نو طريفة جديدة في رؤية العالم ، فقد غطت غلاف المكتبة ثلاث صور صغرى الحجم لحصة عشر شاباً هم ثوار الشعر الجديد . وتحت هذه الصور كتبت العبارة التالية . «لا بد من الوصول إلى إعلان جديد لحقوق الإنسان» .

وبعد هذه العبارة نحى - مقفلة صغيرة تتطلب الشعر بأن يحاط بالنص - لا العقل ، وأن  
يثير الإحساس بالجمال والخيال متخفياً حدود المنطق العادي والحياة اليومية ، وأن يعمل على  
تحرير الكليات والصور والمفاهيم من قيود المفرد الذهني والإطار التقليدي ، تاركاً لخيال مفتوحاً  
أمام عالم الأحلام ، بكل ما فيه من علاقات لا منطقية ، وأشكال لا واقعية ، واضطرابات  
تلقائية ، وجو لا نهائي غريب . فالعقل للباطن هنا أهم من العقل الواعي ، والا شعور أبلى  
من الوعي ، وعالم الأحلام أصلى بكثير من أرض الواقع ، من هذا كله ، ومن كثير غيره ،  
يمكن أن تتجمع لدى الفنان (السيرالي) عناصر الإنثورة والإدهاش ، والقدرة على إحداث  
الصدمة لتفاجئة والمرة في الشعور ، وتسحيراً وهذا هو نلهم لتجسيم المعايير الجمالية الثابتة في ذهن  
الخلق ، وتثبيت الجسود (الاستطابق) الذي يسيطر عليه ، وإيقاظ مكانن القلة الطفولية فيه  
(لاستكشاف ذلك العالم المصيب) .

والذي يعني الآن هو أنه من بين هؤلاء التوار الخمسة عشر يبرز اسم الكاتب الأكبر  
«أنثريه بريتون» ، الذي اشترك مع تائر آخر منهم هو «فيليب سويو» في تأليف كتاب  
(المجالات المضطربة) الذي كان بحق هو «الجميل» الثورية . فيه وضع «بريتون» عبارة  
فكره وخلاصة تفكيره ، وفيه شرح للسمعة في إنشاء إحساس القارئ بالجمال وتعطيل إعجاباته  
بالأشياء ، حتى يستاد على رؤى جديدة للعالم أو طرائق جديدة في رؤية العالم ، وفيه أنشأ عبر  
عن حلمه الثوري الجميل في أن يوق بين إرادة الثورة وروح الشعر ، لأنه إذا لم يكن الواقع  
شعراً ، فإن مهمة (السيرالي) تلتخص في إحالة الشعر إلى واقع .

وقد كان هذا الكتاب هو فاتحة اللقاء الكبير الذي تم بين «أنثريه بريتون» ولوى  
أرجون ، والذي أصبح بفضل جناحه الثورة (السيرالية) وروحها الخلاق ، الأول في  
باريس ، والآخر في موسكو . وبهذا تولي صلبور الياناث (السيرالية) . أما (للابستو  
رقم ١) الصادر بتاريخ ١٩٢٤ فيه تم تعريف (السيرالية) بأنها «آلية نصية بحتة يمكن ، من  
طريقها التعبير سواء بالفعل ، أو بالقول ، أو بالكتابة ، أو بأي طريقة أخرى عن الحركة  
الحقيقية للتصديق» ومن هذه العبارة نخرج للمعطوق المشهور بأنها : (إبلاء الفكر في غياب كل  
رقابة يفرضها العقل ، وهي خالية من كل الأفكار الجمالية أو الأخلاقية المسقة أو المشددة) .

وعلى الرغم من وضوح هذا التعريف فإنه ليس بالتعريف الجامع القائم على حد تعبير  
المناقطة ، أعني التعريف الذي يجمع كل أطراف المظاهرة ويمنح ماحداها من الوصول في

لطاقها ، فهو لا يحدد تماماً مفهوم الحركة (السيرالية) بقدر ما يتسع ليشمل كثير من هم  
 ليسوا من أنبأ هذه الحركة ، من هؤلاء مثلاً (الرومانسيين) ، الألمان فضلاً عن «بودلير» ،  
 ولوتريامون ، وأفرد جارى ، والمركز دى صادره . لذلك كان لا بد من إصدار البيان  
 (السيرالي) الثالث (أو المائيسو رقم ٢) فى عام ١٩٣٠ والذى أضاف فيه «بريتون» ماسماه  
 والشبوية الحقيقية) وما اعتبره (إصلاح الجوهر الإنسانى بفصل الإنسان ومن أجل  
 الإنسان) . فمر أن هذا التعريف هو الآخر شامل وعام ولا يجعل من (السيرالية) حركة  
 واضحة المعالم محددة السَّات ، بقدر ما يعطىها دعوة مفتوحة وقادرة على استيعاب زعماء  
 الفلسفة ، وعلماء الاجتماع ودعاة الأخلاق بل ورجال الدين ، لذلك كان لا بد من إقحام  
 المفهوم (السيرالي) والاتفاق النهائي على ماعينه وحسم التردد القائم بين تسميته (بالسيراليزم)  
 أو (السيناتوراليزم) أى مافوق الواقع وما فوق الطبيعة ، ومن هنا كان صدور البيان  
 (السيرالي) الثالث (المائيسو رقم ٣) فى عام ١٩٤٢ ، والذى تبلورت فيه (السيرالية)  
 ماهية وتسمية من حيث هى حركة متكاملة قصد إلى إحداث توازن نفسى لدى الإنسان ، بين  
 جوانب النفس الشعورية وجوانب اللاشعورية ، بعد أن طغى الواقع الخارجى على الحرية  
 الداخلية وانعكس ذلك على الأفراد فى صورة القنود العصابية التى اجتاحت جيل هذا  
 التطور من أطوار الحضارة الغربية .

وعدا ما عبر عنه «بريتون» بقوله : «إنها - أى السيرالية - تتجه إلى إبراز الواقع الباطنى  
 والواقع الخارجى باعتبارهما عنصرين مضميان نحو نوع من الاتحاد . فهذا الاتحاد الهائى هو  
 الهدف الأخير (السيرالية) » . فذلك لأننا توهم باستمرار عدمى الواقعين لما فوق الواقع إن صح  
 هذا التعبير ؟

هذا (المافوق) الواقع الذى يملو على كلا الواقعين .. الواقع الباطنى ، والواقع  
 الخارجى ، هو الإيمان بحقيقة طوية تصير عنها الكائنات التعبيرية ، وتتخذ سبيل الوصول  
 إليها . الفكرة المتحررة التى تمنحلى حدود المطلق العادى ، وتعامل بغير منطق الحياة اليومية ،  
 الحلم الدال والقادر على إمدادنا بحقيقة أصلى فى خياب كل رقابة عقلية أو اجتماعية ، التعبير  
 التفتالى الخفى من كل فكرة جمالية أو اعتلاقية مسبقة ، والذى يحاول أن يفتح الطريق أمام  
 النفس لتقبل المفكرات الجديدة والمؤثرات الجديدة ، بل وكل ما هو جديد يساعد على  
 (استكشاف العالم السجيب) . وحدث لنا نوعاً من الهزة فى الوعى أو الشعور

ومن هذه المسائل جميعاً عرج التعريف الرومي (السيرالية) والذي نجده في دائرة المعارف الفلسفية ومؤداه : (تحدد السيرالية على الاعتقاد بحقيقة علوية لبعض الكائنات الصغيرة التي لم يكتسبت إليها حتى الآن ، وفي فترة الحلم ، وفي الفكرة للتحرة . وهي قبل إلى التخلص تماماً من العمليات الآلية النفسية ، وتأخذ مكانها لحل المشكلات الرئيسية في الحياة)

### أمام المطلق (السيرالي) :

ولكن .. هل نجح (السيراليون) حقاً في التخلص من التقييد والحروج بحرك جليد يبعد التوازن النفسي ، ويحقق التكامل الاجتماعي ، ويضع أمام الفكر والقر آفاقاً أكثر عمقاً وأبعد مدى ؟

يقول «بريوت» : «إن الرغبة في المعرفة لا حدود لها ، والرغبة في الوصول إلى أعلى درجة حيث الواقع وما فوق الواقع متساويان في حقيقة واحدة ، هي الأخرى رغبة لامتثال لها ، فالحكمة عند «بريوت» شيء أكثر من مجرد المعرفة ، والحقيقة أهم بكثير من مجرد الرغبة ، وروح الشعر أو الموسيقى أسعى بكثير من الشعر نفسه أو ألحان للموسيقى . وقد يكون «بريوت» على حق في كلمته هذه ، ذلك أنه استطاع أن يجعل من (السيرالية) لا مجرد نظرة ولا نظرية ولا حتى اتجاه ، بل جعل منها تداً مشروعاً تماماً ككشاة الحرية ، وحاجة روحية تماماً كحاجتنا إلى الحرية .

والواقع أن أوجه النشاط المختلفة التي يمارسها الإنسان ، لم تؤخذ أبداً مانعاً الجسد ، أو لم ينظر إليها على أنها في صميمها حقيقة روحية . وهكذا لم يستطع أي فنان أو شاعر ، أو أي عاشق ، أو فيلسوف من التعرف على ذاته ، أو من غريب المساق التي تجده عن ذاته ، ومن هنا حدث الصداع النفسي ، أو الفزع الرومي ، وما ترتب عليه من حالات الكآبة والاضطراب والسأم فضلاً عن ظواهر الغيرة والغربة والاضطراب . وكان من الطبيعي أن تظهر فلسفات تعبد العمل ، لا العمل من حيث نتائج المادية ولكن من حيث التعبير الرومي الذي ينطوي عليه ، فإذا نظرنا إلى أي عمل من الأحوال نظرة سطحية وجدنا أنه بسبب أنفسنا ، وأن التأمل يقودنا إلى معرفة حقيقتنا الداخلية . ولكن إذا نظرنا إلى الأشياء نظرة أكثر عمقاً وجدنا أن العمل يتخذ من الجهد البدول وسيلة لقصد فصلة بيننا وبين أنفسنا ، في حين أن التأمل ليس إلا نوعاً من العزلة التي تتم عن الأسرة ، ومن هنا كانت القيمة الجوهرية للعمل ، أي للعمل باعتباره

جوهره الحقيقي وهو الجهد المبدول . ومن هنا أيضاً كان المثل الحقيقي العميق هو هذا الذي يرتبط ارتباطاً لا انفصام له بعمق الإنسان لذاته ، ومن هنا أيضاً كانت المعرفة والعمل شيء واحد أو هما وجهان لشيء واحد .

وهذا ما عبرت عنه الفلسفات الروحية التي ظهرت في طوابع هذا القرن وتخلت في آراءه كل من « هنري برجسون ، وموريس بلوتل ، وليون برشميك » ، ولم تكن ( السبرالية ) إلا التعبير الفني والأدبي عن هذه العلاقات ، وكيف لا والمعرفة التي يبحث عنها « أندريه برغون » ليست تلك التي نهم على سطح النفس أو سطح الأشياء ، ولكنها المعرفة التي تحدث تحويلاً عميقاً في داخل نفوسنا ، وتسبب تطوراً حقيقياً في صميم دواتنا ، وبذلك تولد الحكمة التي ليست هي مجرد المعرفة .

وعلى ذلك فإذا ما واجهت الإنسان لحظة تلاقت فيها كل أوجه النشاط الإبداعي ، من الصوت في الموسيقى ، إلى اللون في اللوحة ، إلى اللون في الشعر ، إلى الإيقاع في الرقص ، إلى التعبير في الأدب ، إلى الخيال في الكلمة ، فإن هذه اللحظة ليست هي الحدس الفلسفي ، ولا الوحي الفني ، ولا الكشف الصوفي ، وإنما هي بانحصار المطلق ( السبريال ) .

( والسبرالية ) حل عكس الكثير من الحركات الفكرية ، ليست مهجاً مبدعاً ولا هي مذهب متفق ، وإنما هي حل عكس ما سرها الكثيرون مسيح من مذهب متفجع ، تُعنى بحياة الإنسان الواقعية ، كما تُعنى بالتجديد المستمر للحياة ، وهذا هو معنى قول « رامبر » « يجب أن يظل الإنسان جديداً باستمرار » . ومع ذلك ( فالسبرالية ) لا تُعنى أنها استحدثت حقائق جديدة ، فكل ما أضفته من حقائق كان قائماً بالفعل ، إلا أنه لم يكن معروفاً . ( والسبرالية ) فوق هذا كله تتصل بوجدان الإنسان مكملاً وفكراً وقطعاً متماعلياً ، ولا عجب بعد ذلك من أن تتحول ( اللاأخلاقية ) للطفلة في ( السبرالية ) إلى نوع جديد من الأخلاق ، ( واللاأخلاقية ) هنا ليس معناها التمثل والانهلال ، وإنما معناها الأخلاق التقليدية والوقوف بها موقف الرافض باستمرار .

ولعل هذا الموقف يشبه إلى حد بعيد موقف الفيلسوف الألماني « نيتشه » ، فإن ما يسميه نيتشه ( أخلاق السادة ) يسميه « جورج باتاي » ( أخلاق السيادة ) وبذلك يختلف « باتاي » مع « نيتشه » ، ويختلف أيضاً مع ( السبرالية ) ، فهو يحمل من حياته الواحدة انتصب أو ثلاثة ، أو هو يمس آخر عجزى حياته إلى ثلاثة جوانب - السياسي ، والفكري ، والشاعري - وبذلك



يعود إلى حالة الانقسام الروحي وما يتخلف عنها من صام ومثل ، واغتراب ، ويعيد بحساسة طويلة عن لحظة المطلق التي تؤمن بها (السريالية) ، والتي هي جوهر روحها الملهي .

### التصير عن العجيب :

وعلى ذلك (السريالية) وجود وفعل ، وإذا كان «بريتون» قد تردد في البداية بين تسميتها (بالسرياليزم) أو (السرياليزم) أي (ما فوق الواقع وما فوق الطبيعة) فلأنه كان يسمع في واقعها الطبيعي ، أو طبعه الواقعي بين فكر «ماركس» ، وشعر «راسين» ، ولأن الواقع هذه لا يتفحص عن الإمكانات ، والزمن لا يسلم عن الامتياز ، والمادة الماثلة لا تبعد كثيراً عن الخيال . كان هذا هو السبب في حرص (السرياليين) على البحث عن أشكال غريبة أو ما يطلقون عليه (التصير عن العجيب) ، وما يستخدمون في سبيل الوصول إليه الكتابة الآلية ، والرسم الآلي ، وما يعرف عندهم بأسلوب الخوليف . وهذا ما عبر عنه «أنثوني بريتون» (نقلا عن جورج فلامان) بقوله : «.. لقد بدأ لي ومازلت أعتقد بأن سرعة التفكير ليست أعظم كثيراً من سرعة الكلمات ، ومن ثم فإنها لا تزيد عن انطلاق كل من اللسان أو القلم . ولقد كان في ظروف كهذه . إن بدأت أولاً صفيحتين من الورق بالكتابة ، وأنا أحس بالحرقار شديد لما قد يكون لهذه الكتابة من قيمة أسمى . وهذه الطريقة كانت تكون الكثير من الجمل (السريالية) مثل . ( الخطاب الذي لقى من زوايا ثلاث بمسكة ) وههذه المهارة السخالية التي أكلت الحيز للثلاث الألوان ، وههذه الدخان ذو الأجمة الذي أغرى الطائر المحيرس ، وقصيدة «بريتون» نفسها (شجرة الكرر الصغير للصون من الأراب»

فالقصيد (السريالية) ، كما بين لنا نقاد هذه الحركة ، ليست بالقصيدة التي عرفها بهذا الاسم ، والتي تعارف عليها النقاد والشعراء ، منذ العصور الأولى للأدب ، وإنما هي بصور متائرة ما وهناك ، لم تكن إلا استجابة لإلحاح القوى الكاسية في بواطن اللاشعور ، ورعبها الملحة في أن تطغى فوق السطح ، فهي تمثل استجابة لفرصة سيكلوجية ، دعت إليها الحاجة ، وألحقت عليها الصمردة ومع ما يعودها من طابع التقليدي ، فإنها قد أثرت ذخيرتنا الأدبية ، بفضل إضافاتها الشجيرة في مضمار اللاشعور ، وآثاره المظلمة على الآداب والفنون .

نجد مثلاً هذه الأبيات الشعرية من قصيدة «إيلور» للسريالية ، المسماة (الزهرة الشعية) .

« على امتداد الحواشي

« حيث تصلح الموسيقى .

« وقد أجهت بأذنانها التحسية نحو النور

« وأبصارها تنظر المناجاة المستزجة .

بالخوف من النجوم والرمح والأمطار .

فالمصور انفلاحقة في هذه الأبيات بغير متكاملة ، ومهمة الناقد في هذه الحالة امتكائها وتوضيحها للقارئ ، حتى يستطيع أن يشتب من وراء هذه الصلبة تكاملها (السيرالي) . لها هي جوة الموسيقى تشتت الأذان بطب الألمان ، وهناك على امتداد الطريق تنفث الغنى في انتظار صليها ، في يوم مليء بالنجوم والرمح ، وينثر سقوط الأمطار ، والصورة الكنية تعبر عن رابطة الحب القوية التي تتخطى حواشي الطبيعة ..

وهكذا نجد أن الصور (السيرالية) في الشعر غير مترابطة ، وأنها لا تحض لفتك الترابط المنطق الذي يجده في الأشعار الأخرى غير (السيرالية) ، وهذا ما عبر عنه الناقد (السيرالي) وأريادمييه « في كتابه عن (السيرالية) بقوله .

« حينما نترك لقارئ المسائل الصعوبات المختلفة ، فإن اللغة سرعان ما تصبح طوع بئانا ، وسرعان ما نعدنا بخيوط متصلة تجدي بها وسط زحمة المشاعر وجلبة الأفكار ، حينئذ يحطم فلك التداخي التقليدي بين أشكال الكلمات ومعانيها .

وهذا الاتجاه هو بمثابة حبر الأساس في النقد (السيرالي) للأدب الأوربي المعاصر ، وليس معنى هذا أن العمل الفني (السيرالي) المراد فهمه حال من الترابط ، فهناك ترابط من نوع جديد ، إنه بالأحرى تزاوج بين المصنوع الشعري ، والصورة الحية اللائمة التي تنبض بالإنحساس للكبوت ، ولشاعر الفياضة المتدفقة من أعماق العقل الباطن .

لهذا كان للكلمات واللوحات التي تم بطريقة تلقائية معنى ومقترى (سيرالي) كبير ، يستطيع الناقد من وراءها أن يستشع وجود غيوط متباعدة ، والجلجات متشعبة سواء في الشعر نوره الفن .

وحلى هذا النحو انتقلت الآلية في الكتابة إلى الآلية في التصوير ، فأبدا غنائنا مثل « ماسون » يرسم صوراً يترك فيها ريشته تتجول دونها هدف على الورق ، كأنها حقله الباطن هو الذي يحركه ، من ذلك مثلا لوحة الشهيدة (النسوس الغاضبة) التي رسمها وفي احتفاده أن

(العقل الباطن أكثر واقعية من العقل الواعي ، ومن التفكير المنظم الذى يتبع عنه فى الغالب خفاء عظيم) .

أما طريقة التوليف هذه فتكون فى الأدب من كليات مكتوبة على قطع صغيرة من الورق تجمع وتوضع جنباً إلى جنب ، وتكون فى الفن من قصاصات الصحف التى تجمع عن غير قصد وتتصق بلا تعمد ولا اعتصاف ، ولقد برع «ماكس أروست» فى هذه الطريقة ، حتى أصبح أستاذ رسم الصور باستعمال طريقة التوليف .

وكان لكتابات «سيجموند فرويد» تأثير كبير على جميع (السيراليين) ، وكان «أندريه بريد» الذى درس الطب وتحصن فى علم وظائف الأعضاء على علم تام بأفكار «فرويد» ، لمحاول بحماسة بالغة أن يدخلها إلى النظرية (السيرالية) ، وبخاصة تسميته للأحلام على أنها عرض للطاقات النفسية والجسدية المكتومة فى طبقات اللاشعور . ومن هنا ظهرت فكرة الحلم كمادة أساسية فى كتابات (السيراليين) ولوحاتهم ، كما ظهر اهتمامهم بالرموز الجسدية ، وللملمحة المبرحة والمكتنوفة لموضوعات الجنس ، وليس أدل على ذلك من لوحات «يوفى نايجي» ربيبه «لوجريت» ثم الفنان الشهير «سلفادور دالى» الذى تحرر رسومه للأحلام أعظم رسومات (السيراليين) المثيرة بهذا الاتجاه

والذى يمتد الآن من هذه الأكليات الغريبة والتعريفات الأكثر غرابة مما يجدى فى هذه الأمثلة وفى أمثلة أخرى مثل فنان الشاى المصنوع من الفراء ، والقماز الهرتزى الذى ترتدبه سيدة ، وجدار الحائط المغطى بالريش ، والساعات الملتوية للمقاة على فروع الأشجار ، ويجذع الفتاة الجميلة العارى الذى فرس فيه حد للموسى . الذى يمتد من هذا كله حورية (السيراليين) الأساسية فى التعبير عن الوجود للثاى غير المطلق ، وفى تجميع عناصر الإدهاش للغايى والصدمة المباشرة ، وفى إظهار (الشيء - العجيب) والتعبير عنه بطريقة هى الأخرى من النوع العجيب .

ولمنا فالتقيد (السيراليين) ، لا يسى إلى تردد ما تطرف عليه السابقون ، أو التقليديون بوجه عام ، ولا يقتنع بالذهاب والانعجالات التى اعتاد عليها غيره ، ليردد الأثر إلى المرونة ويطلق الأحكام للأفوة ، مما حث على الزمن ، وإعنا هو فى تحييمه للأعمال الأدبية والفنية المعاصرة التى هى نبات (سيرالي) خالص ، إنما ينهج منهجاً أقرب إلى اللايدع منه إلى النقد

يحتواه التقليدي ، فهو يكشف لنا عن مواطن الصور (السريالية) الخلاقة ، ويمر بنا من مرحلة ليصل بنا في النهاية إلى الصورة البليغة في تكاملها (السريال) .  
 تلك المراحل التي يمتثلها الناقد (السريال) ، إنما هي إبداعية أكثر مما نقدية ، ومن هنا كانت الرابطة بين الناقد (السريال) ، والشاعر أو الفنان (السريال) ، رابطة عضوية للغاية ، وليست رابطة عضلية بأي معنى من المعان ، إنها رابطة لم نعهد لها من قبل في تاريخ الفن والأدب على مر العصور .

### نظرية المجال (السريال) :

وهكذا فإن (السريالية) تخطط بالمعجب أو العرب الكامن فينا ، والذي يجب الكشف عنه في الحال ، بعيداً عن ساهج العلم وأقيسة المنطق ، فإن اكتشاف هذا الشيء العجيب أو الكشف عنه هو بمثابة العثور على جراثيم فكره يصبح الإنسان بمقتضاها قابلاً للديوان ، تماماً كما ينسب في الأشياء التي يراها ديوان الجليد .

هذا الامتزاج بين الواقع والفكرة الخيالية أو المتخيلة ، هو الذي يحده الفيلسوف الفرنسي «جان فال» عند الشاعر الإنجليزي «وليم بليك» .. فالشاعر الإنجليزي يرفض إلحاح تطبيق الأشكال الجاهزة ، أو الأطر الجاهزة ، على كل ما هو شاعري أو شعر ، لأن روح الشعر شيء لنا ، في أعماق نفوسنا وطيات ضمائرنا ، ومن ثم فإن الكشف عنه أو اكتشافه لا يتم بمحاولة منهجية تفرض عليه من الخارج ، ولكن بمجهود (سيكلوجي) عميق يتجاوز الواقع إلى ما وراءه .

ومن هنا كان وجه الفيلسوف الفرنسي «بلاشار» هو الثلاثة التي تتمسك عليها الفكرة (السريالية) ، «عند» «بلاشار» أن الخيال يفلت من حجرة التحليل النصي ، والمثل يتردد على الفكرة المسطحة التي يحاول إرجاع المركبات إلى عناصرها الأولية . وعلى ذلك فهو يرى استحالة دراسة ظاهريات الشعر دراسة مستقلة عن العالم الخارجي ، وينشد بالتطبيق العام لفكرة المجال على كل من العالم المادي والعالم للروحي ، وهذا هو ما أكله أحد رواد الشعر (السريال) بقوله : «إن المجال لم يعد شيئاً في ذاته ، لكنه مجموعة من العلاقات التي توجد بين بعض القوى المضبوطة ، وسيحل المجال شيئاً عتيقاً على الجوهر»

وفوق هذه القاعدة العلمية يقوم بناء «اليتافيزيقا السريالية» ، هم يتكلمون عن المجال

باعتباره الحقيقة الكونية التي تسمح على التفرقة بين العقل والادة . بين الواقع والخيال . بين الشكل والمضمون . بين الكلمة والصورة . وهم يقتضون بالجمال السلوك الطاقاني الذي يتألف من مجموعة الكلمات والصور التي تصدر عن أحد الطرفين ، أو إحدى الرغبات . وعلى ذلك فإذا كان ( السيرياليون ) يدرسون شعراً هذا الحلم الذي فسره « فرويد » على أنه رؤية خاصة لمنابع الخيال ، فإن الأمر لا يتعلق بحلم على أنوسلم مألوف ، وإنما يتعلق بقوة الصورة الصادرة عن الرغبة . وقد شرح « ألفريد موف » في كتابه إلهام عن (سوسولوجية السيريالية) ، كيف أن المصنع (البورجوازي) يقضى على حركات المقهر والجبر والالتزام بمحاولة امتصاصها في حين أن (السيريالية) بحث جاد في قوى الخيال . ومعنى الصورة .

وتفافية الفعل وسط عالم محكوم عليه بالموصى والآلية والاستغلال

ويعود إلى فكرة الصورة لندجما أهم عناصر نظرية الشعر (السيريالية) ، فهي مرغوبة في ذاتها ، وهي سبب ورضى ، ثم هي حقيقة ونظام طبيعي ، والشاعر أو الرسام (السيريالي) عندما يذهب لأحد الطرفين ، أو إحدى الرغبات ، وما يصدر عنها ويميط بها من صور ، إنما يجرى على إدخال الخيال في الواقع ، رغبة في الوصول إلى (الحقيقة الكلية العامة) التي هي نهاية الإنسان (السيريالي) .

وبعد الصورة تجيء الكلمة ، فالسيريالية لا تسمى فقط بتجديد الصورة ، ولكنها تسمى إلى جوار ذلك بتجديد اللغة ، وعلى ذلك سمت الكتابات (السيريالية) صمماً جاداً وصادقاً محر منابع الكلمة وأصول اللغة ورغبة في إعادتها إلى حياتها الحقيقية ، وحياتها الحقيقية في أن تصدر عن الذات لتعبر عن الشعور ، لا أن تسبق من المصنم والقواميس ، فلهذه القواميس ، إن هي إلا ترايبس تمسك فيها الكلمات وتدف فيها اللغة ، بدلاً من أن تكون أدوات حية في معركة التعبير ، وهذا ما عبر عنه « أنطوني بريتون » في (المانيسيس) الأخير بقوله : « ضموا أنفسكم بشدة الإمكان في أشد حالات الاقمار ، جردوا هجرتمكم ومواهبكم وحرقة ومواهب كل الآخرين من أي تقليد أو نظام ، قولوا لأنفسكم إن الكلمة وسيلة من أهم الوسائل التي تصلكم بكل شيء . اكتبوا بسرعة ومن غير أن تمكروا في موضوعات جاهزة ، اكتبوا بسرعة لا تمضطرون معها بشيء ولا تقرأون بعدها ما كتبتموه . إن اللغة قد أعطيت للإنسان لكي يجعلها إلى عادة (سيريالية) » .

### يحب تغير اللعبة :

ولكن الثورة (السيرالية) لم تقف عند محرم اللامادة بضرورة تجسيد الصورة وتجسيد اللغة باعتبارهما جنسَي التعبير . الصورة في ميدان الفن ، والكلمة في ميدان الفكر ، ولكنها تقطعت هذين اللبنتين إلى حيث الحياة والإنسان ، طالبت بضرورة تغييرها وضرورة تناولهما بالتجديد .

ولقد عبر «أندرية بريون» عن هذا المعنى بقوله : « يحب تغير اللعبة ، وليس مشاهد اللعبة » ، وهو يقصد باللعبة الحياة ، أما مشاهد اللعبة فهي . الشجر ، والفكر ، والفن ، والرقص ، والغناء . وهي مشاهد لا ينتظر إليها « بريون » على أنها قطع ديكور ، ولكن على أنها عناصر (لوح إنسانية) على نحو ما يستخدم اصطلاح (فوق الواقعية) ليعبر به عن (السيرالية) . هذه العناصر التي تنق بها من قبل كل من «كولودج» ، و«دي يارو» ، وإدجار آلان بو .. ليست هي أيضاً عناصر (مفيدة راسبو السكوى) ، (وأنسوج بينجان الحزين) ، (وأوغر اليوت الخراب) .

إن الرؤية (السيرالية) سواء كانت خيالية أو أسطورية فإنها تصل دائماً إلى المسعوى (الروحى أو المثافىقي) ، والشاعر (السيرالي) إذ يدخل إلى العالم غير الفنى ، لما ذلك إلا ليحسنا نراه أو ليحسنا مريئاً بالنسبة للجميع ، ثم هو إذ يقف بين الموت والحياة فلائته إنسان والهمى ، وإذ يدخل إلى الواقع ويحدها فلكى ينف بها فوق الواقع ويعود ليطل منه على الإنسان .

وإذا كان معظم النقاد قد أخذوا « بأندرية بريون » (أباً للسيرالية) و(رائداً لنظريات أدبية) و(كاتباً نثرياً من الطراز الأول) ، فلا ينبغي أن ننسى أن «أندرية بريون» كان إلى جوار هذا كله شاعراً كبيراً . بل كان شاعراً فوق العادة . وليس أدل على ذلك من أنه طالب الطب « أندرية بريون » عندما أهدى إلى الشاعر الكبير « أبو لينير » قصيدته الأولى التي تأثر فيها « بملاريس » ، تنبأ أبو الشعراء للشاعر الناشئ بمسقبل كبير في ديار الشعر ، وبعدها تعارفاً ، ولكلما كانا وطلا علمون يحتر كل منهما الآخر ، على حين احتفظ « بول فاليري » بالمسافة القائمة بينه وبين « بريون » الذى صادق « جاك غلشي » كأعشى وأروع ما تكون المصادفة . ولكن « غلشي » لم يلبث أن قُتل وفي مصرعه فلم يخفر « بريون » كلمة أبداً ، كما لم

بىس موت «أبوليسير» على الإطلاق .

نعم فقد كان «أنثريه بريتون» يكره الموت ويفضه ، كأشد ما يكون البغض والكراهية ، حتى أنه لفرط كراهيته للموت مسمى (شاعر الموت) ولعلنا لا نملك الآن بعد أن ملت شاعر الموت إلا أن نردد قول دجويلان جرانك : «إن «بريتون» عطل من أبطال المصير» بل لعلنا لا نملك إلا أن نصيب إلى قول الناقد الفرنسي فولتا : «وسيقط بطلا من أبطال المصير» لأنه حمل هم الثورة وقدمها كما حمل هم الثوار ومصيرهم . وإذا كان في طوابع الثورة قد وجد مع زميله «بول إيلوار» ولوى أراجون» في الشيوعية خلاصاً جديداً للإنسان ، ثم عاد وانسحب من الشيوعية تنظيمياً ، إلا أنه ظل تقضى الفكر يرفع راية الحرية والكفاح ، ويث القيم الإيمانية في أعماق الإنسان ولخصير المصير .

### هل السريالية مستقبل ؟

والسؤال الذى يفرض نفسه الآن هو . هل نستر (السريالية) بعد وفاة راندما الأكبر ، أو هل (السريالية) مستقبل ؟

أغلب الظن أن (السريالية) لم يعد لها حاضر حتى يصبح لها مستقبل ، بل باحث كيام الثورة (السريالية) لم يعد لها وجود ، وأصرار فيلسوفها الأكبر «أنثريه بريتون» على أن يحصى بها إلى آخر نتائجها المنطقية ، غير ملتفت إلى حركة الواقع وحسبة التاريخ ، كل هذا وكثير غيره كان من شأنه الإغراق في الواقع المباشر على حساب الواقع الخيالي . وليناق الحركة (الديالككتيكية) التي بشر بها «أنثريه بريتون» ، وما ترتب على إيقافها من المعجز من التحرك بين التقيضين ، ومن المعجز أيضاً من الوصول إلى المركب منها أو الواقع الجديد .. ذلك الواقع الذى حققه العقل (الجدل) وصبر من تحقيقه العقل (الباطل) .

لقد كانت (السريالية) قد ازدهرت في سنوات ما بين الحربين ، وخاصة في السنوات الأخيرة التي بدا العام فيها وكأنه في حالة من الشلل النصفي والروحي .. فالكامل خالف ، والكامل مذخور ، ولا خلاص هناك ، ولا أمل في الخلاص . فالقوى الناشئة على الأبواب والحرب العالمية تهدد كل إنسان ، أقول إنه إذا كانت (السريالية) قد ازدهرت في هذه السنوات التي طمحها التلق ومزقتها التوتر ، إذ قسمت للناس مهوات الثورة على الواقع الخارجى

بالانصراف عنه ، كما هزلت لهم قرص المرووب إلى عالم آخر قوله الخيال والأحلام فإنه بقيام الحرب ، وسقوط باريس ، ونهيد النازي للعالم كله ، لم يعد للسيرالية ما يبرها ، باعتبارها حركة سلبية تعال في الاتجاه الانطوائي ، وتحرص على إبراز معالم التجربة اللاشعورية ووتشطح صلتها بالواقع الاجتماعي والعالم الخارجي ، وهكذا كانت ( السيرالية ) هي أولى ضحايا الحرب كما قال « فلانجان » ، وكان لزاماً على مفكرها الأحرار من أمثال « أراجود ، وإيلورا ، وكلودروى ، ويكاسو » وغيرهم من أن يتفصلوا عنها ويطنوا هودتهم إلى الاعتراف بالواقع الخارجي ، والاشترك في حرب المقاومة ، والانتصار للقيم الاجتماعية الخلاقة ، والالتزام الواسع بقضايا العصر .

وهكذا عاد الفن التجريدى « فن بيكاسو ، وبراك » ، كما عاد الفكر الوجودى « فكر سارتر ، وكامى » ، عاداً لاحتلا مكانها الحقيقى وسط حواس المجهود وتقديره ، فإن روح الثورة القوية في الفن التجريدى والفكر الوجودى لها أثر كبيراً عن روح العصر ، وأكثر تحريراً لشعوب العالم من هروب ( السيرالية ) إلى أرض الأحلام في دنيا من صنع الخيال .



## الصرخة السابعة

« أنسويه مالرو »

سارق النار .. وعاشق الأفكار

« إن الاكتفاء بمسح الأفكار ، يكون حاضراً أنجباً  
حضور الكائنات ، ولقد التفت في مصر بلك  
الأفكار التي ظلت أحياناً طويلة تتعلم تفكيمي  
من الفن والمعرفة الأولى ولدت من أين المول »  
« أنسويه مالرو »

« لا يظهر الإنسان عظمته حين يلمس طرفاً واحداً ، بل حين يلمس الطرفين معاً في آن  
واحد ، ويشغل كل ما يقع بينهما من فراغ »  
لو أن هذه العبارة التي قالها الفيلسوف الفرنسي الشهير « بلير بسكال » ، منذ ثلاثة قرون ،  
انطبقت على إنسان في عصرنا الحاضر ، لما كان ذلك الإنسان سوى فيلسوف الروائي والفنان  
والمناضل الثوري . « أنسويه مالرو » ، الذي ظفقه الثقافة الفرنسية العالمية الإنسانية ، في  
مثل الشهر الذي ولد فيه منذ ثلاثة أرباع قرن من الزمان ( ٣ نوفمبر ١٩٠١ ) عاشها بالطول  
والعرض والعمق ، لمس الحياة فاضاً فيها ، وأحس الموت فعب عنه بل وعاش فيه ، ولكنه  
كان أروع من همه ، لأنه استطاع أكثر من همه أن يحمل من الإنسان المحروق الفاني ، ذلك  
الفساد الخلاق الخالد ، الذي يحاول باستمرار أن يطر على ذاته ، وأن يتصغر على الكون ، وأن  
يقبض على المطلق ، بجميع يديه ، فإذا كان من شأنه أن يفتننا من عالم القصص والقدير ،  
إلى عالم الوعي والبحرية ، وهذا معناه أن تصار الإنسان على الكون إعمالاً يستحق عن طريق  
( الإبداع الفني ) ، عند « أنسويه مالرو » أن ذلك الطابع الإنساني الخالد ، هو المظهر الأوحيد  
لعظمة الإنسان !

### إنجيل الفن وإنجيل الثورة :

أجل .. لقد عرف ذلك الكائن المظاني الذي أدرك تمام الإدراك ، أنه لا محالة داني الموت ، كيف يتزعج من إقام أغنية للكواكب ، وكيف يمهّد بظك الأغنية إلى الأجيال القادمة ، عاصها أن تتردد على مر العصور ، وستظل تلك البشرية تسجل ما شاء لها إبداعها من صور حية ، ولكنها كما قال « أندريه مالرو » : « ستظل تهتز في حركاتها الخالدة اهتزازة من بشر بكل مالى كلمة (الإنسان) من قوة وعظمة وشرف » ١ .

حقاً لقد استطاع « أندريه مالرو » الذى ظلنا نأدى طوال حياته لإنجيل الثورة ، أن يهتدى أنشيداً إلى إنسانية أعمق لـ « إنجيل الفن » ، وأن يصرخ بأعلى صوته : « حيتاً وُجد فن ، فلا بد من أن يكون ثمة إنسان متحرر ومستصر » ..

ورحلة حياة « أندريه مالرو » طوال ثلاثة أرباع قرن من الزمان ، هي رحلة كتابة هذين الإنجيلين . « إنجيل الثورة وإنجيل الفن » ، فهو بحق الكاتب الذى لم يفصل أبداً بين الفكر والصل ، بين الفن والتجربة ، بين الوجود والفعل ، فكانت كتاباته مطابقة لحياته ، وصدى مباشراً لإحساسه بهذه الحياة ، ولقد اتبعت تجاربه وتجارب عصره لها ألف من روايات ، ولها كتب من مذكرات ، بل ولا مذكرات ..

غير أن عظمة كتابات « أندريه مالرو » هي أنها استطاعت أن تبين لنا ، كيف أن كل خالق فنى ، ليس مجرد صدى لما يراه أولاً يحيط به ، وإنما هو صاحب نظرة أصيلة يطلو بها على عصره ، حتى وإن كانت هناك حلاشات تربطه بظروف هذا العصر

وحل ذلك وجدنا « أندريه مالرو » لا يستطيع أن يحكم على الإنسان ، دون أن يطلو على الإنسان ، فكان أن حملت كتاباته بطاقة عجيبة من الأوائل .. وثى الموت ، ووثى الحرب ، ووثى الثورة ، ووثى التاريخ ، ثم أنشأ .. وثى الفن ، ولم يكن من قبيل المصادفة أن ظل « أندريه مالرو » ، خلال تطوره الفوضى المستمر ، من أشد المعجبين بالفيلسوف الألماني الشهير « نيتشه » ، فقد وجد فى ذلك « الإنسان الأعلى » الذى نادى به نيتشه أكبر غاية يمكن أن يصل من أجلها الإنسان ، حتى لقد انتهى به الأمر إلى تجريد الإنسانية من كل ثرائها ، من أجل الإنقاذ بها تحت تقدم هذا « الإنسان الأعلى » .

غير أن إيمان « أندريه مالرو » بالإنسان الأعلى ، لا يبنى لمحاولة لتفكك الانطلاق الأساسية

في كل تكبيره ، ألا وهي الإنسان الواقعي الحي ، ذلك الإنسان الذي عرفه حتى المعرفة ،  
 وبخاص من أجله للمعارك العيفة الضارية ، وظل يتافع عن كرامته ، ويؤد عن حريته .  
 فالقضية الأولى التي أخذ «أندرية مالرو» على حافته الدخاع بها ، إنما هي قضية الكرامة  
 البشرية ، وإذا كانت هذه القضية قد انحلت على يديه طابع للمساءلة (اللييتايريقية) ، حيث  
 أدت به إلى تأمل واقعة (الموت) التي تجيء لتحيل الحياة إلى (قنر) محض ، فقد عرف  
 «أندرية مالرو» كيف يجد في (الموت) أكبر دليل على عبث الحياة .. وهذا ما فهمه في  
 رؤايته (المطريق للكلبي) بقوله :

« إن ما يبرر على كاهلي ، إن صح هذا التعبير ، إنما هو موثق كإنسان ، أعني أن تدب في  
 أوصالي المشيخوخة ، وأن يسو في داخل كاتسبرطان ، ذلك الشيء العظيبي الذي يسمونه  
 بالزمان ، دون أن يتكون في وسعي لاسترجاع أي شيء مما كان »

غير أن إحساس «أندرية مالرو» بعبث المصير البشري ، هو الذي ولد في نفسه ذلك  
 الشعور الحاد بصيرورة العمل على تحرير الإنسان ، فراح يطعن إلى الإنسان قد تحرر من كل  
 (غائية) ، وأنه قد أصبح عليه الآن أن يبحث عن غاية في ذاته ، في دخيلة نفسه ، دون أن  
 يخضع نفسه لغاية خارجية ، ودون أن يربط ذاته بأي نموذج سابق ، وهكذا أصبح اهتمام كل  
 (غائية) في الحياة ، بمثابة الشرط الضروري للعقل ، وهكذا راح «أندرية مالرو» يقذف  
 بنصه إلى المعركة ، واتهاً من أن الإنسان يستطيع كل شيء ، لأنه هو نفسه ليس بشيء !

وإذا كان «أندرية مالرو» قد قال من صديقه الأكبر «شارل ديحوله» ، إن «شارل» قد  
 صاغته الحياة ، أما «ديحوله» فقد صاغه القدر أو المصير . ففي وسعنا أن نقول عن هذا  
 الكلام ، إنه صحيح كل الصحة ، تماماً كما صاغته الحياة «أندرية» ، وللمعبرة «مالرو» 1

### الجهتان : الحرية والإرادة .

ويكفي أن نشير إلى الثورات الكبرى التي شارك فيها «أندرية مالرو» ، والحروب المريرة التي  
 خاضها ، والتضاميات الإنسانية التي دافع عنها ، والمناسبات الخطيرة التي تولاهها ، واستكباره  
 لكل معاني الصنف والمظنات ، وكل ما من شأنه أن يؤدي إلى موت الإنسان ، لتدرك على الفور  
 كيف ربط بين السياسة والأخلاق ، عموماً أن يجد المسببة مرة أخرى إلى حرمة القيم والمبادئ  
 والنبل العليا . وكيف جمع في رواياته باستمرار بين طرفين من الشخصيات . من يريدون

استبعاد الإنسان ، وإدلال الإنسان ، ومن يريدون كرامة الإنسان ، وشرف الإنسان ، لا كرامة الإنسان وشرف الإنسان داخل المجتمع الإسلامي فحسب ، بل كرامة الإنسان وشرف الإنسان أمام المجهول ، وأمام صغيره ، وأمام القوى الرهيبة التي تتحكم في هذا العالم . والواقع أن أندريه مالرو لم يستطع أن يتخلص من تلك (الأسطورة الثورية) التي سيطرت على خياله الشاب ، والتي رودته بتلك الحفرة الثورية التي مكنته من الوقوف على الكثير من الحادج البشرية للرائعة ، فاستطاع أن يطهرها على الكثير من صروب البطولة ، وأن يصبح أمام أمهتها في لوحات غنائية مدحشة ، عدداً غير قليل من الشخصيات الإنسانية للقصعة بحب الحرية ، والرغبة في القضاء عن الكرامة البشرية .

ومن هنا ، فإن تمجيد «أندريه مالرو» للثورة ، لم ينحرف به يوماً نحو الفاشية ، بل لقد ظل مؤمناً بكل الإيمان ، بأنه مهما كان من ضمة الإنسان ، فإنه لا يمكن أن يكون مجرد وسيلة من الوسائل ، لغاية من الغايات .

وهكذا ألف الناس كلمات مثل : العدل ، والأمل ، والعظمة . والنبل ، والشجاعة ، فضلاً عن عبارات مثل : شرف الإنسان ، وكرامة الإنسان ، تخرج من لسان «أندريه مالرو» تسيل على قلبه ، وتبشر بخلاص إنساني من نوع جديد .

حق الحرب التي اشتعل فيها كالوكان هو الذي أعلتها ، كان يحوضها على مضض ، لمكراهيته للحرب ، تلك الكراهية الشديدة ، ولكن إذا كانت الحرب هي قتل الإنسان ، وإذا لم يكن بها بد لصيانة الإنسان ، فما هو «أندريه مالرو» يصرخ هاكها : «فليكن النصر حليف من يندخلون الحرب وهم لا يحبونها» .

وهذا معناه أن الأمل وليد الألم ، ووليد الشجاعة في مواجهة القدر ، وحل الإنسان أن يدرك أن كفاح الشر ، ومقاومة القهر ، هما الصانع الوحيد لشرف الإنسان وكرامة الإنسان .. ومن هنا نظر «أندريه مالرو» إلى (الحرية) و(الإرادة) على أنها القيمتان الرئيسيتان في حياة الإنسان ، حرية ضرورية للإبداع ، وإرادة لا حق عنها لإيجاز الفعل . وانطلاقاً من هاتين القيمتين عاش «أندريه مالرو» كل ما عاشه من تجارب كثيرة وعظيمة ، استطاع بها بعد أن يحولها إلى إبداع فني ، أليس من الصعوبة بمكان أن تفصل بين حياة هذا الإنسان وبين شخصيات مثل «جارين» بطل رواية (الفتاة) ، «وميركن» بطل رواية (الطريق للملكي) ، «وجيسور» بطل رواية (قتل الإنسان) «وماتوبل» بطل رواية (الأمل) ، «وكاستر» بطل

رواية (عصر الاحتضار) « وفنسان بريجه » بطل رواية (أشجار الجوز في الشجر) .. وغيرهم من الأبطال الذين ساروا في طريق الأمانة والمطلب إلى أقصى ملاءمة .  
 أجل إن « أندريه مالرو » لم يلبث أن اكتشف أن أكبر قوة يمكن أن تحلها الثورة إنما هي قوة الأمل ، لا قوة الكراهية ، ومن هنا بدت له الثورة مثابة حلم أكبر ، ييسر بقدرته الإنسان على الصراع ضد القدر ، وينبئ بإمكانية الوصول إلى امتلاك المطلق .  
 وسرعان ما ربح « أندريه مالرو » مسائل التاريخ عن معنى الحياة البشرية ، محاولاً استجلاء سر ذلك الوجود الإنساني الذي زاده إحساناً بالمعنى ، منذ أن فقد إيمانه بالألوهة ، ووجد نفسه وحيداً لم يخل بينه وبين مصيره . ولم يستطع « أندريه مالرو » أن يفتح بالعلم كفاية روحية نهائية ، ولم يكن في وسعه أيضاً أن يحصل من عبادة الخيال هدفاً أقصى للإنسان ، فكان عليه أن يواجه مصيره كإنسان حر ، يعلم أنه لا محالة حائق الموت .

#### فكره هو للثورة :

حقاً إنه لامناص من الكلام من حياة « أندريه مالرو » قبل الكلام عن أدبه وفكره ، لا لأن حياته متمكنة على أدبه وفكره ، لفل هذا يمكن أن يقال في حديث من الأدباء والفنانين والمفكرين ، يمكن أن يقال في أديب مثل « جان أوى » ، وفنان مثل « جان كوكور » ومفكر مثل « جان بول مارترو » ، ولكن لأن أدب « مالرو » ، ومن « مالرو » ، وفكر « مالرو » ، يكون نسيجاً واحداً مع حياته ، بحيث نجد أن حياته هي حياة أدبه وفكره .  
 وبحيث نراه في كل ما كتب سواء أكان رواية أم مذكرات أم تاريخاً للفن ، يحيل الأحداث التي يتعرض لها إلى تاريخ ، أو بالأحرى إلى أسطورة ، بما في ذلك شخصيته نفسها فالتفعل عنده هو قول مادي : كما أن القول عنده هو فعل أدبي ، وهذا ما جعل من « أندريه مالرو » أسطورة بين كتاب هذا العصر ، بل أسطورة بين كتاب كل العصور .

وهكذا جاءت كل رواية من روايات « أندريه مالرو » وليدة تجربة ، كما كان كل كتاب من كتبه ، ربيب معاناة ، فكتابه الأول (أقمار من ورق) ١٩٢٦ الذي ألفه وهو بعد في العشرين ، جاء بعد انتحاره مدرسة اللغات الشرقية ، وتخصصه في اللغة (السنسكريتية) ، وكان بمثابة أولى محاولاته لتحطيم التهجوة التقليدية التي تحصل بين القول والفعل ، والتي نجعل من القول فعلاً ، وصلاً يؤدي إلى التصريح في الواقع الحى . (روايته (عبوة الغرب) ١٩٢٦

جاءت بعد اتصاله في بحثه الأثري في كمبوديا ، بالثوار الأتاليين والصينيين ، ولشراكه ك تأسيس حركة ( أنام العتاة ) وروايته ( للمملكة الصينية ) ١٩٢٨ جاءت بعد انتقاله إلى الصين ، واشتراكه في نشاط ( الكومنتاج ) ، عندما كان ( الكومنتاج ) جبهة من القوميين والديمقراطيين والشيوعيين لتحرير الصين ، وبعد انفصاله عن ( الكومنتاج ) ، وعودته إلى فرنسا ، كتب ثلاثيته الأسبوعية الشهيرة ، وهي ( الغزاة ) ١٩٢٨ ثم ( الطريق الملكي ) ١٩٣٠ ثم رواية ( قاصر الإنسان ) ١٩٣٣ التي حصل بها على جائزة (جونكور الفرنسية) ، واعتبرها النقاد أعظم رواياته على الإطلاق ، بل قد أجمعوا على أنها مغفرة للرواية الفرنسية ، ومن أعظم الروايات التي أتت بها الأدب الفرنسي للعاصر .

أما روايته ( زمن الاحتجاز ) ١٩٣٤ فقد كتبها بعد اختياره رئيساً للجنة العالمية لمناهضة العاشية ، وكان « هنري » قد استول على مقاليد الحكم في ألمانيا ، وفتح مصسكرات الاعتقالات النازية ، وسافر « أندريه مالرو » إلى برلين بصحبة الأديب الفرنسي الكبير « أندريه جيد » ، للدفاع عن المثقفين بتدبير حريق البرلمان الألماني ( الرشتاج ) وهي التهمة التي كان قد لعقها لهم « هنري » . وراح « أندريه مالرو » في هذه الرواية يصف بشاعة قتلهم في هذه المصسكرات ، ويدعو لحركة مقاومة النازية ، ويصرخ في وجه العالم : « إن الحوار بين الإنسان والتعذيب ، أشجع من الحوار بين الإنسان والموت » .

وكانت رواية ( زمن الاحتجاز ) من الأحوال الأدبية التي تنبأت بسقوط الفاشية ، كملذهب يتنافى مع الحياة الكريمة للإنسان ، وعلى الرغم مما فيها من مضمون نوري إلا أن الرواية لم تلجأ إلى الخطابة أو الدعاية ، بل احتضنت أساساً على الأصوات الفنية للروائي ، مثل تجسيد الشخصيات ، وإدارة الحوار ، وتشكيل اللوحات الخلفية ، وخلق الجو الملائم ، وتأكيد المبدأ الروائي .

أما روايته ( الأمل ) ١٩٣٧ فقد كتبها بعد نشوب الحرب الأهلية الأسبانية عام ١٩٣٦ ونطرحه على رأس المثقفين الأوروبيين للنطاع عن الجمهورية الأسبانية ، وتنظيم فرقة الطيران الأولية التي تطوقت لمقاومة الفاشيست الأسبان . ولقد دفعه إيمانه بعظم الفصل بين القول والفعل ، إلى الاشتراك في معارك عديدة ، جرح فيها أكثر من مرة ، فقامت رواية ( الأمل ) قطعة فنية حية من أسسة التمان ، تلوح حول ثورة الفلاحين الأسبان ، وتظهرهم إلى الكرامة الإنسانية . بعيداً هي كل أنساب القهر والإذلال ، وذلك كله ، مصداقاً لإيمان

ه أندريه مالرو بأن الثورة لا يكتمل معناها ، إلا إذا اتخذت لها تقاسماً من الكرامة الإنسانية .  
وإلا إذا عملت على تحرير الإنسان من كل ما هو غير إنساني ، وأى أدب لا يسي إلى نصرة  
الإنسان ، لا يمكن بالتالي أن يعيش في وجدان الإنسان ، وهذا ما عر عنه أحد أبطال هذه  
الرواية بقوله : « لا توجد خمسون طريقة للقتال ، بل هناك طريقة واحدة فقط ، هي أن  
تتصر ! »

ثم جاءت روايته الكبرى ( أشجار الجوز في التبريدج ) وهي الجزء الأول من ثلاثية رواية  
يعنون ( صراع مع الملائكة ) لم يتسها أندريه مالرو ، من الحرب العالمية الثانية ، التي جند  
فيها ، وجرح ، ووقع في أسر الألمان ، ثم تمكن من الهرب والاشتراك في المقاومة السرية . ثم  
قيادة فرقة ( الأتزانس واللوريس ) ، التي أدمجت في الجيش الفرنسي الأول ، حيث تعرف  
الكولونيل هـ أندريه مالرو على الجنرال دشارل ديغول الذي احتاره ورياً للاستعلامات في  
الحكومة المؤقتة التي تولى رياستها بعد تحرير فرنسا عام ١٩٤٥ ، ثم سكرتيراً للدعاية في حرب  
ه تجمع الشعب الفرنسي الذي أسسه ديغول عام ١٩٤٧ ، إلى أن اعتزل ه أندريه مالرو  
السياسة وصرع للكتابة عن الفن ، إيماناً منه بأن تاريخ الفن هو تاريخ تحرر الإنسان ، وأنه  
إذا كانت دائرة الفنر والمصير التي حكم على الإنسان ألا يتجاوزها أو يتخطى حدودها ، دائرة  
حتمية لا مفر منها ولا فكاك ، فإنها إغتنى في ذات الوقت ، أن يتسلح الإنسان بالوعي بخفا  
من حريته ، فإذا لم تتحقق حريته حل النحو الذي يرصاه ، فيكفيه شرف المحاولة .  
وهذه أندريه مالرو أن الفن يساعد الإنسان في محه من حريته ، خاصة إذا كان سلاحاً  
فعالاً في تمهيق وهي الإنسان سواء بحريته أو بمعصمه ، وحياة ه أندريه مالرو نفسها لم تكن  
إلا مواجهة للمصير بحثاً عن الحرية

### الثورة فكر وفن :

ولكن ، هل معنى هذا أن روايات ه أندريه مالرو أحداث وعظائمات ، تشبه بمعنى  
الكفاح ، وتؤكد على قيمة الحرية ، وتدعو بالحاج إلى الثورة ، وذلك كله حل حساب  
جسدي الطائر الروائي ، الذي لا يستطيع بدونها أن يخلق في الفضاء ، وأقصى بها التفكير  
والعن ||

كلا في الواقع فإن إيمان ه أندريه مالرو بأن الفن لا يتحصل عن الفكر ، وأن التطبيق

لا يختلف من النظرية ، هيأت أن يقضى على جناحى الثورة ، من فكر وفن . وما أيسر أن نلاحظ في حركة شخصياته الروائية ، تلك الحوار القائم بين الفكر والفن ، فهي شخصيات فكرها هو فنا ، ولها لا يمكن فصله عما يحتويه من فكر ، فلا ضرورة على الإطلاق ، كما يقول «أندره مالرو» ، لأن تجمع شخصياته في هدوء وطنانية ، وتناقش المذاهب الفلسفية والخيالات الفكرية كما يحدث نحياناً في الروايات التي يكتبها الفلاسفة أمثال «سارتر» ، وكامى ، وسيمون دى بيووار» ، وإعما شخصيات «أندره مالرو» محارب وتناغل من أجل فكرة بعينها ، بحيث يستحيل الفصل فيما بين السلوك والتحكم

والواقع أننا وسط كل مظاهر العنف والإرهاب التي تحيط بشخصيات «أندره مالرو» ، نجدها تتأمل مواقعها كأفراد ، وتضكر في أوصافها للطبقة كبشر ، بل وتجد لها تفلسف أخلاقيات الوجود الإنسانى بوجه عام . وربما كانت القصيدة الاجتماعية التي شغلت فكر «أندره مالرو» هي كيفية التعريف بين تطلعات الفرد وضغوط المجتمع ، بين حرية الإنسان ولبود الحياة

وعند «أندره مالرو» أنه لا تتنافس بين حرية الفرد وقيود المجتمع ، وإعما إيمان صديق بالحرية الفردية وبالكيان الاجتماعى في ذات الوقت ، فأحدهما لا يستطيع الاستغناء عن الآخر ، فلا فرد بدون المجتمع ، ولا حرية بدون كيان ، وعلى الفنان العظيم أن يحرص في فنه على هذا التناغم بين الكيان الفردى والبناء الاجتماعى .

ومن هنا كان أدب «أندره مالرو» أدباً ملتزماً بقضايا عصره ، لأن الأدب عنده لا يلتزم بمبادئ سياسية خارجية ، أو عقائد اجتماعية مؤقتة ، إعما يلتزم بقضايا الإنسان ومصير هذه القضايا على مر العصور ، ولذلك وجعلناه يرقى بين الأثرام المعاقلة والالتزام الفنى ، لأن الالتزام إعما يفرض من خارج الفنان ، في حين ينبع الالتزام من داخله ، والمان لا ينبع فناناً إنسانياً واعياً وماضياً ، إلا إذا فاض ذلك البسوج الكاس في داخله من تلقاء نفسه ، ومن خلال تفاعله مع روح عصره .

هذا والصراع الدرامى في روايات «أندره مالرو» ليس هو الصراع التقليدى بين الفرد والمجتمع ، ولكنه الصراع بين الشخصيات التي تحاول استعباد الإنسان وإدلاله ، وبين تلك التي تناضل من أجل شرف الإنسان بكرامته ، ولا يقف «أندره مالرو» حائراً بين روح التساؤل وروح التشاؤم ، ولا بين تفاؤل الأمل ونجوم اليأس . ولكنه يعطى حل كل هذه التعبيرات



لتغلبية لكن يرتبط بنظرة العمان الموضوعي إلى الكون ، كوحدة حية متكاملة ، حل الرعم  
بما تحتويه بداخلها من تناقضات

فلماذا كان الصراع موقف الإنسان ، فلا نحاس من مملحته برؤية موضوعية دون التسلل  
بأحاسيس الشخصية المؤقتة ، التي لا تخرج من دائرة التنازل ، أو التنازيم ، وكلها أحاسيس  
لن تؤدي بنا في النهاية إلى إدراك الحق الحقيقي الكامن وراء وجودنا فوق هذه الأرض ، وبعد  
أوجله هذا الكون .

وهذا معناه أن روايات «أندريه مالرو» ليست مجرد تسجيل تاريخي أو سياسي للثورات  
والأزمات والحروب ومعسكرات الاعتقال وغيرها من الملامح التي شكلت صورة أوروبا في تلك  
العزلة المأساوية ، بل هي تجسيد روائي حي ، للنساء الإنسان للقفور ، الذي يواجه عوامل قهره  
بالعمل ، بشأ عن شرفه وكرامته ، واستشرافاً لحريته ومصيره .

وهذا معناه بعبارة أخرى ، أن روايات «أندريه مالرو» ، لا يمكن تصنيفها ذلك التصنيف  
الأكاديمي ، الذي يصفها بالثالية الرومانسية أو الواقعية الضدية ، أو الذي يطلع عليها صفة  
الثورية الإيجابية ، أو المدمية السلبية ، ذلك لأن أدب هذا الأديب ، شأنه شأن كل أدب  
عظيم ، يتألى على التقسيم للنهي نو التصنيف الأكاديمي ، ويتعلق إلى اتفاق أرحب أنقاد وأبعد  
مدى

ولعل أروع ما في أدب «أندريه مالرو» أنه مرجع الثورة بالفن ، ولم يحمل من الفن مجرد  
أداة تمجيدية من الثورة !

### إيمان فنان بلا إيمان :

وستتألف أسمة «أندريه مالرو» الحياتية .. غناً وفكراً ، نقول إنه ما إن اعتزل السياسة  
وتفرغ للفن ، حتى أصغر أروع كتبه في هذا الميدان . وكأنه قد وجد في السلم الذي حل على  
السلام بعد انتهاء الحرب ، بشراً بفربه حتموث حركة بعث حضاري ، توحده بين التراث القوي  
للإنسانية كلها .

وهذا معناه أن «أندريه مالرو» ، بعد أن كان مهتماً بتحليل شق المواقف البشرية العامة  
كخيرية ، والكرامة ، والفضل ، والياس ، والانتحار ، والقلق ، والعدم ، والوث والصح ،  
راح يدافع عن بعض القيم الإنسانية الخالدة التي هي أدخل في مرث الإنسان ، والتي باب

ينظر إليها على أنها قانون مقدسة وكأنما يقول بأعلى صوته : « لقد استطعت أن أقول لا ، لما كان يريدته الحيوان في نفسي ، فلم أصبحت إنساناً كاملاً » .

ولم يلبث « أندريه مالرو » أن قدم للناس دراسة تأليفية شاملة لشقي القنون التشكيلية التي عرفها العالم ، مستنقاً في هذه الدراسة إلى معرفته الوافية بتطوُّر أوروبا وأمريكا وروسيا ، وإلمامه الواسع بالفن الصيني ، وإطلاعه الحافل على أهم المراجع الأجنبية في الفن وتاريخ الفن .

وكان من ثمار هذا كله ، مجلده الضخم في ( سيكولوجية الفن ) وهو في ثلاثة أجزاء هي : ( المصحف الخليل ) ١٩٤٧ ، ( الإبداع الفني ) ١٩٤٨ ، ( نقد للطلق ) ١٩٤٩ ، ثم عاد « أندريه مالرو » فجمع هذه الأجزاء الثلاثة في مجلد واحد كبير ، ظهر في عام ١٩٥١ بعنوان : ( أصوات الصمت ) ولم يلبث أن أُلحق بهذا المجلد ، مجلداً آخر من ثلاثة أجزاء أيضاً بعنوان : ( المصحف الخليل للذات العلوي ) ١٩٥٢ - ١٩٥٤ ، وكل مجلد من هذه المجلدات الستة ، يحوى على رسوم ولوحات لأعمال فنية مختلفة ، تمثل إنتاج حضارات متعلقة ، وتتميز عن أساليب فنية متباينة ، إلى أن أصدر كتابه ( محاولات الآلهة ) في عام ١٩٥٧ وعلى الرغم من اختلافات النقاد في الحكم على قيمة هذه المجلدات الهائلة التي قلصها لنا « أندريه مالرو » في تاريخ الفن ، فإن الغالبية العظمى منهم ، قد ذهبت إلى الإجماع من شأن كتابه للمسمى ( أصوات الصمت ) حتى لقد كتب أحدهم يقول :

« إن قيمة هذا الكتاب ، بالنسبة إلى أبناء عصرنا الحاضر ، قد لا تقل عن قيمة كتاب ( أصل التراجيديا ) لـ « نيتشه » ، أو كتاب ( مستقبل العلم ) لـ « برنارد » بالنسبة إلى أبناء الجيل الماضي .. »

وإذا كان كتاب « أندريه مالرو » في حقيقة كتاباً فلسفياً ، أكثر مما هو كتاب في النقد أو في تاريخ الفن ، فإن لهذا الكتاب قيمته العلمية الكبرى حتى بالنسبة إلى أهل النقد الفني ، ومؤرخي الفن بوجه عام .

وعصوماً فإن كتاب « أندريه مالرو » في الفن وفي تاريخ الفن ، هي الكتب التي جعلت منه حق ، أحد ثلاثة عظماء في قسمة الفن في عالمنا الحاضر ، وهم « هيرت ريد » ، « ريتيه وبيج » ، و« أندريه مالرو » .

والتي سنبينا من هذه الكتب جميعاً ، هو أن « أندريه مالرو » استطاع من خلالها أن يبني

لنا معالم الطريق القبي الذي سلكته البشرية ، ابتداءً من أقدم الحضارات الفنية في عصور ما قبل التاريخ حتى عصرنا الحاضر . ولما كانت حضارتنا البشرية المراهقة هي الوريث الشرعي لشقى حضارات العالم الباقية ، فإننا نجد « أنثريه مالرو » يتحدث عن عملية انبهار التيارات الفنية القديمة ، في بوتقة الإنتاج الفني للعاصر .

وعلى الرغم من أن « أنثريه مالرو » لا ينكر أن كل فن من الفنون مشروط بالظروف التاريخية التي نشأ في كتبها ، والأحوال الاقتصادية التي تفرقت بظهوره ، فإنه يرفض مع ذلك ، أن يعرف الفن بالاستناد إلى هذه الشروط ، فعنده أن مساجد كبريات الأقاليم الفنية ، هو انتمسارها على ظروفها ، وانتمساجها في عالم إنساني غير مشروط ، فليس المهم في تاريخ الفن هو معرفة للظروف الاجتماعية التي عملت على تحديد السمات المميزة لكل فن ، وإعنا المهم هو الوقوف على الطابع الإنساني الذي جعل من كل فن : ( أنشودة يرددتها التاريخ ) . وعند « أنثريه مالرو » أن علاقة الفصل الفني بالجمال ، ليست هي التي جعلت منه عاملاً هاماً من عوامل الحضارة ، وإعنا الذي جعل منه قوة فاعلة في صميم الحياة الاجتماعية هو كونه شيئاً إنسانياً ، انتهى من أماني وجود حر ، وودات مخلقة ، وكائن مبدع ، وحيوا يقول « أنثريه مالرو » . إن تاريخ الفن هو تاريخ تحرر الإنسان ، وإعنا يصي بهذا القول أن الفن في جوهره انتقال من دائرة القهر وللصير إلى دائرة الوعي والحرية .

وليس أدل حل ذلك في رأي « أنثريه مالرو » من أن متحف الفن الشرقي ، على اختلاف أفراده وتعدد أساليبه ، إعنا هو ثمرة لتفاعلية إنسانية مخلقة ، أو مشاركة فيه متصلة ، استطاع الجنس البشري أن يخفقها على مر الأجيال ، وإذا كنا لم نستطع فيما يقول « أنثريه مالرو » ، أن نوحده أسلام الأحياء ، فقد استطعنا حل الأكل ، أن نجتمع بهم نلوك أ  
بل نحن نشعر بإيذاء الأعيان الفنية للكبرى ، أننا أمام أحوال بشرية أصيلة قد تحدث الموت ، وجاءت لتقتل إليها آلام الإنسان وآماله ، وهكذا نرى أنه إذا كان البعض قد ذهب إلى أن (الفن القهر) وذهب البعض الآخر إلى أن (الفن السجسج) ، وذهب البعض الأخير إلى أن (الفن هـ) فقد جاء « أنثريه مالرو » ليؤكد أن (الفن للإنسان) .

المذكرات .. والعلامات كومات :

على أن « أنثريه مالرو » سرعان ما عاد إلى العمل السياسي ، بعودة «ديمبول» إلى الحكم في

عام ١٩٥٨ حيث عين وزيراً للاستعلامات ، ثم وزيراً للثقافة ، ومن خلال هذا المنصب الأخير ، استطاع « أنثريه مالرو » أن ينشئ ما أصبح يعرف بقصور الثقافة ، تحقيقاً لفلسفته في تأميم الثقافة وتوزيعها بالكمية والعدل على كافة أفراد الشعب ، وهي القصور التي لا تزال وسغل أبداً نجوماً لواعج في مسارات الثقافة الفرنسية المعاصرة

ويخرج « دييجو » من الحكم نخرج « أنثريه مالرو » من حلبة السياسة ، ويكف على كتابة آخر كتيبه ونشرها جميعاً ، وهو كتابه الضخم الذي سماه ( اللامذكرات ) ١٩٦٧ مع وعد بثلاث مجلدات أخرى تنشر مع هذا الجزء الأول ، في أربعة مجلدات كاملة ، ولكن بعد وفاته . ولقد قال « أنثريه مالرو » عن هذا الكتاب : « إنه كتابي الأول منذ رواية الأمل » . فإذا كانت رواية ( الأمل ) تدور حول الحياة ، ومعنى الحياة ، وموقف الإنسان من هذه الحياة ، فإن الإنسان الذي يجده في هذه ( اللامذكرات ) هو ذلك الإنسان الذي يحاول أن يجيب على الأسئلة التي يضعها الموت في مواجهة الحياة . وهذه الأسئلة هي التي تتروى كالألحان الجنائزي طوال صفحات هذا الكتاب ، حتى لقد قال أحد النقاد إن كلمة ( الموت ) ترد فيه أكثر من ألف مرة

وربما كان أهم ما في هذه ( اللامذكرات ) هو موقف « أنثريه مالرو » على معنى السر الذي أرقه طويلاً وظل يبحث عنه كثيراً ، فالسر في عظمة ( الإبداع الفني ) إنما يستجلى لها ينطوي عليه من تقييم جديد ، وهو الذي جعل البشر يسعون جاهدين إلى إعادة خلق العالم ، فإن شيئاً لا يستحيل إلى حقيقة فيما وراء الموت ، إلا تلك الأشكال التي أجاد خلقها الفنانون على مر العصور .

إن كلمة فن كما يقول « أنثريه مالرو » ، إنما توسى لكل منا على نحو ما ( بكتري ) الخاص ، ولا يكون هذا أكثر كراً ، ما لم يكن جزءاً من صميم كيانه ، وصميم دواته ، فلا حيلة إدراك مفهوم للفن ، أي كان هذا المفهوم ، ولا حيلة من ثم يفقه فن ، أي كان هذا النقد ، ما لم يستند هذا النقد أو ذلك المفهوم إلى عمية عميقة بهذا العالم النوعي الخاص الذي نسبه عالم للفن .

ومعنى ذلك أننا وإن كنا نميز من حيث السج بين نقد هي ، ونقد هي آخر ، كما نميز من حيث النوع بين مفهوم للفن ، ومفهوم آخر ، فإن ما يميزه نقد على نقد ، من حيث العبقة ، وفن على فن من حيث المستوى ، إنما يعتمد على ثراء هذا ( الكثر ) ومدى تطلعه في نفس

صاحبه . فإذا كان « القديس أوغسطين » يقول : « أحب » ثم فضل مايلدا لك ، فقل ومعتا أن تقول مع « أندريه مالرو » : « ولكن لك كثر عظيم » ثم اتقد بعد ذلك كاتشاء .

من جوف هذا الكثر ، كتب « أندريه مالرو » مذكراته تلك التي آثر أن يسميها « باللامذكورات » ، والتي ناقش فيها الحياة في مواجهة الموت ، كما ناقش في كتبه عن النفس . الموت في مواجهة الحياة ، وكان أول ما قاله « أندريه مالرو » في الصفحة الأولى من هذه « اللامذكورات » : « قد لا يكون تأمل الإنسان للحياة ، الحياة في مواجهة الموت إلا تسمية لا منفهامه ، لا أقصد أن يقع الإنسان قبلا ، فهذا ليس بمسؤول أمام كل من قدر له أن يكون شجاعاً ، وهو قدر مألوف ، ولكنني أقصد الموت الذي يعرف دليفاً حول كل ما هو أقوى من الإنسان » ..

ثم يعود ويتكلم عن لغز الحياة ، ذلك اللغز الدخيل ، الذي نمره ، ولا يفكره أوالذي نعيشه ولا نحياه ، والذي جعله يقول عنه ذات يوم : « إذا كانت الحياة لا تساوي شيئاً ، فإن شيئاً لا يساوي الحياة » . يتكلم عن هذا اللغز كلام الماشق الغريب ، في مملكة كل من فيها غريباً ، فيقول :

« لقد لاكت مراراً . تارة متواضعة ، وتارة ناصحة ، تلك اللحظات التي يتبدى فيها لغز الحياة الأساسي لكل منا ، كما يتبدى لكل النساء تقريباً أمام وجه طفل ، ولكل الرجال تقريباً أمام وجه ميت ، وفي كل ما يحطينا بمخطف أشكاله ، وفي كل ما رأته بصارع ضد الإذلال ، بل قيل أنت يا حنوية الحياة تساهل : ما الذي تضطيه فوق الأرض . كانت الحياة ولا تزال ، شبيهة في ذلك بلغة الديبانات الغامرة ، تبدو لي أحياناً كأنها كلمات موسيقية مبهولة ! »

هذه تحال أي الفول .

وفي هذه « اللامذكورات » في فصلها الثاني ، تحدث « أندريه مالرو » عن مصر ، وعن حضارة مصر ، وهي الحضارة التي انبر بها كل الأنبياء ، حتى لقد ذهب إلى أن الفكرة الأولى التي ظلت تشغله طوال حياته ، ولدت لديه من « أي الفول » وهو عندما يصصف تراث مصر الحضاري ، ذلك التراث للصراع ما نامل الأجيال والمزيج يحصلرات الفكر والحس والروح ، فلنأنا نراه وهو يودع الكلمة شيئاً يسمو على معناها اللغوي ، ويرق بها إلى لغة الأكمة وهو عندما يصور انطباعاته لشهد « أي الفول » ، داخل الإطار الذي صنعه الطبيعة فجاء

كل منها مكرراً للآخر ، أو جزءاً من الآخر ، إما يصور بالكلمة لوحة تصويرية غير محددة الأبعاد ، ويصنع لملءنا نموذجاً فريداً للرؤية ، ونسلكها رفيعاً للتعايش مع التراث . اسمه يقول :

« ربما لم تظهر قدرة بعض الأشكال على تأليه الفضاء ، في أي موقع بقوة أكبر مما هي في الحقيقة .. حيث تصدى بعض من أقدم هذه الأشكال لمواجهة الالامحدود ، وإنه ليكن أن ننظر إليها من حيث لا ينبغي ، حتى تتعصى قراءتها ، وحتى لا يبدو (أيولوج) إلا كقبض سكين هائل ، فالصور الفوتوغرافية لم تستطع أن تنقل نبرتها ، لأنه من المستحيل تصويرها ساعة مجليها بكلمة معناها .. ولكن عندما نرى الليل يسيل أستاره خلفها ، ونحن مقبلون من القرية لا من الطريق ، وتشخص أطلال (المدينة المخصوصة) في المقامسة بتضاريسها ، وقد أظلمت ، نخطط جدران البشر بالشوايخ الأبدية في خمرة الشمس الفاتية » .

« إننا لا نرى لوانم (أيولوج) الفضضة ، وفي أعلى ، يبرز الرأس بلا جسم سطفاً فوق فجاج جرداء صامتة ، وقد حلت الكتلة الصخرية مكان الرقبة ، وهو نفسه صخرة فرض عليها إسان الحصار الأول صورته في اعتداد مهيب » .

« وفي ظل الحرم الأكبر تتفرق أشعة الشمس الفاتية ، (أيولوج) أشد ضخامة ، وحل بعد ، يحتم الحرم الثاني للظهور ، ويحصل من القناع الجنائزي الشامخ حارساً لأجولة نصبت في وجه لجج الصحراء ، وفي وجه النيليير ، إنها الساعة التي تنطق فيها أقسام الأشكال المحكومة بوشوشة الحرير ، التي تشجيب بها الصحراء ، ليختمه الشرق شبه الأزلية ، الساعة التي تبث فيها هذه الأشكال الحياة ، في المكان الذي شهد حبيب الآلة ، وتنظم حركة البروج التي تبدو كأنها لم تخرج من الليل إلا لتصور حوالها » .

« إن تولوم الأبدية لينح من الإنسان مع ما يسميه أوجههاته ، فيبها قوتها ونبرتها ، قرأنا (أيولوج) تتوأم مع الحجرة الجنائزية الصميمة التي تسترها من الجبان المنقط ، الذي كانت رسالتها أن تجسده بالأبدية » .

وممكناً . هكذا يصف « أندريه مالرو » في الرسم بالكلمات ، رسم صورة الأبدية وهي تتهم فوق دهبانات الحاضر ، والتطرد وهو يطل على أرصفة الواقع ، إلى أن يقول في وصف حصارة مصر القديمة : « إنني لا أنتظر أن أبعد هنا سوى الفن ولولت » .

### لاهن بلا إنسان .

حقاً إن الفن لم يستطع أن يكشف لنا عن سر الحياة الإنسانية فومعنى الطبيعة البشرية ، ولكن من المؤكد أنه قد أظهرنا على جانب من عظمتها تلك الإنسان ، وهو الذى قال عنه « أنتويه مالرو » إنه مجرد صوت من أصوات الأرض ، فإذا كان نغم إنسان بلاض ، فلا يمكن أن يكون نغم هن بلا إنسان .

« مالرو » إذن يصل بفكرة الفن إلى ملها (التلغريق) ، الذى يحصل من الفن غاية تطلب للمنا ، لأنها « آتية الأول ) ، إن لم تكن « آتية الوحيدة » على إنسانية الإنسان . وإذا كان « أنتويه مالرو » قد تودع في مذكراته أولاً مذكراته ، الكثير والكثير جداً من رحلته الروحية والفردية من أجل شرف الإنسان ، ومن أجل كرامة الإنسان ، فلهذا أن الإنسان قد تبوأ المكانة التى نعرفها في تلك كرات ، منذ أن أصبحت اعترافات . وأنه إذا كانت المذكرات التى كتبها « القديس لوطسطين » ليست اعترافات بلية ، لأنها تنتهى إلى رسالة في (الميتافيزيقا) ، كأن أسداً لا يمكن أن يفكر في أن يطلق صفة الاعترافات على مذكرات « سان سيمون » ، التى يتحدث فيها عن نفسه ليثير الإعجاب ، فإن سامواه « أنتويه مالرو » (بالامذكرات) هو نوع من الاعترافات ، غير أنه إذا كانت (مذكرات) القرن العشرين ذات طبعين ، ففى من ناحية شهادة من الأحداث مثل مذكرات « الجيرال ديمول » من الحرب ، وأعمدة الحكمة السبعة « للورانس » ، التى تؤرخ للحى وراء هدف كبير ، وهى من ناحية أخرى الاستيطان ، الذى يراى به دراسة الإنسان ، والذى كان « أنتويه جيد » آخر تمثيلاً للشعوب ، فإن مذكرات « أنتويه مالرو » تهمى على الطبعين معاً ، الرقبة من الخلل ، والاستيطان من الدليل ، لذلك جاءت وكأنها قطعة حية لامن حياة صاحبها فحسب ، بل ومن حياة العصر .

أجل إنه إذا كانت الثروة هى قدر الإنسان ، من أجل استرداد حياته ، فالفن كذلك قدر الإنسان من أجل استعادة إنسانيته . ومن أجل الثروة إلى إنجيل الفن ، كانت رحلة حياة « أنتويه مالرو » ، رحلة النماء والنعامة ، رحلة الكرامة والشرف ، رحلة الحرية والضمير ، رحلة الإنسان ، إلى غير ما غاية سوى الإنسان ، ولا محلة للإنسان في مقره إلا حيث يراى في قهره ، فالفن هو المحلة الأخيرة التى ليس بعدها غاية أو نهاية .

ولعل أقرب صورة لعالم «أندريه مالرو» ، هي صورة الإنسان (العزيزي) ، أو إنسان (سيزيف) ، الذي يرفع صخرته بانتحاره إلى أهل الجبل ، بانتحاره هو وليس يقدر من «ريوس» كبير الآفة ، بانتحاره هو وعلى الرغم من إرادة «ريوس» كبير الآفة هذا على الرغم مما يردده «أندريه مالرو» عن ذلك الإنسان ، من أنه مجرد صوت من أصوات الأرض !

فوق سطح هذه الأرض ، كتب «أندريه مالرو» كل رواياته ، تلك التي أهلها فيما أن «الفرح هو شرف الإنسان» ، والمفوق كان يستطيع من خلالها قبل «سارتر» ، وكامي ، أن يعلن عن ميلاد أدب جديد ، هو الأدب الوجودي ، ولكنه لم يحاول أبداً أن يتسدهب أو أن يضع نفسه داخل أطر فلسفية معها ، أو قوالب أدبية بالذات . لذلك لم يجد لمشكلة الحقيقة التي يعانيها الكاتب المعاصر رأيه هي (مشكلة الالتزام) بقدر ما أصبحت هي طريقة التعبير عن هذا الالتزام .

والحقيقة أخيراً أننا إذا حاولنا أن نحدد السلالة الأدبية التي يحضر بها «أندريه مالرو» ، لما وجدناه يحضر من تلك السلالة التي المحضر بها «لثراك» ، «استندال» ، «فيكتور هوجو» ، بل هو والحق يقال سلالة «شيكسبيرية» ، «مسكالية» ، «دستوفيسكية» أصيلة ، فهو لا يصور المجتمع ، ولا يصور أفراداً ، بل لا يصور نفسه ، وإنما هو يصور القدر الإنساني ، أو بالأحرى إنه يبرئه ويمجد في وقت واحد . إنه شهادة على عصره ، وعلى كل المصور



## المرحلة الثامنة

«أرست منجوى»

في نهيق بلقي ، وفي فناء حياتي

«إن مقياس التزام الكاتب بالصدق ، يجب أن  
يكون عالياً ، إلى حد أن يتج ابتكاره التلويح عن  
تجربته شيك أصلي من كل ما هو واقعي»  
«أرست منجوى»

نهاية مقالة تلك التي انتهى إليها الكاتب الروائي «أرست منجوى» ليس بعيداً  
ولا مستبعداً عن رجل قص حياته يتعرض للموت وينجوه ، أن يظل مصرعه يده ،  
ولو كان ذلك على سبيل الخطأ ومحض المصادفة .

فالمعرض لحياة «منجوى» ، يكاد يجد أن الأحداث الملمعة في حياته لم تكن أحداثاً  
أدبية فحسب ، بل كانت كذلك أحداثاً وجودية ، ترتبط بصميم وجوده ، وما عرض له من  
مهالك ، وتعرض له من أخطار . فقد اشترك في الحرب العالمية الأولى ضابطاً صغيراً في  
الصلب الأحمر ، بنقل المحرسي ووزع الخبث على الجنود ، حتى انتهت الحرب فعاد إلى  
بلاده ، يحمل حلة العسكرية ذات القلوب ، ولا يكاد يوجد في جده موضع إلاويه  
إصابة .

ثم عاد واشترك في الحرب العالمية الثانية ، قفص حاملي بحوب البحار ويقوم بعمليات  
انتحارية تستهدف تحطيم غواصات العدو ، حتى خرج من الحرب وقد أصيب رأسه ، بحيث لم  
يكذ يوجد فيه موضع إلاويه جرح ، أما في فترات السلم فقد تعرض لثلاث حوادث ميازة  
خطيرة كما تعرض لحادثتي طيران في خلال يومين أصيب فيها بجروح ركيكة ، ودرصوص في

رأسه ، وهو يتذكر أنه قبل عيد ميلاده التاسع عشر بأسبوعين ، حدثت العجاء أصيب فيه  
بجرح بالغ ، حتى كادت حراسته في كتاب الكون تنهى قبل أن تبدأ  
يقول : « هنجواى » عن نفسه : « وميموت هذا الرجل قلب ميتة ليل ميتة الحقيقة ، ولن  
يشق تماماً من جراحه ، مادام « هنجواى » حياً يسجل مضايراته ،  
وتكأنه آثر « هنجواى » أن يكون مصرعه يله ، بعدما صارح الموت وتحداه ..

### الكون في حالة طوارئ :

ولم تقتصر مشاهد الحرب ، وأكلام المرح ، وروايات الموت على الحياة التي عاشها  
« هنجواى » ، بل امتدت إلى أدبه ، وأصبحت مثلاً طيباً في رواياته ، فالحياة حرب ،  
والبطل جريح ، والنهاية إن لم تكن الموت فلا أقل من أن تكون الأحلام التي تطوف بالنام  
متداً يفكر في الموت . هكذا كان « نك آدمز » جريحاً في مجموعة قصصه ( في عصرنا ) ،  
كما كان « جاك بارس » جريحاً في رواية ( والشمس تشرق ثانية ) ، وكان « غريث هدى »  
كذلك في رواية ( وداعاً للسلاح ) و « روبرت جوردا » في رواية ( لمن تلق الأجراس )  
و « سانت يعضف » في رواية ( المسوز والبحر ) ، بل كل هؤلاء البطل كان جريحاً بالمعنى  
الحقيقي والمجازي .. لأن بطل « هنجواى » هو « هنجواى » نفسه ..

وهكذا استطاع « هنجواى » الرجل أن يسلم على « هنجواى » البطل ، ليصبح لنا  
« هنجواى » ذلك الأديب الكبير الذي عبر عن عصرنا بصق واتساع ، عندما تصور العالم  
على أنه ميدان قتال سواء بالمعنى الحقيقي للكلمة بما فيها من معارك وأسلحة وجيوش ، أو بالمعنى  
المجازي الذي يعني العنف ، والتوتر ، والصراع ، وعندما صور الناس في عصرنا كما لو كانوا في  
حالة طوارئ . فافكارهم لرجية ، وأغلاقتهم ضيقة ، ومتحهم لا ترضع إلى ما فوق الحواس ،  
وما يقعون فيه من حب ، لا يستغرق أكثر من وقت الإجازة .

### للك الجليل الصالح :

والبطل في هذا العالم هو الذى يسر عتفى القانون الأخلاقى الذى يمثل فضائل الجندي  
في أيام الحرب ، وهى فضائل تتشلى الشرف والتحمل والشجاعة ، وتتكشف في الصراع ،  
والصراع عند « هنجواى » يسر حسب قواعد الألعاب الرياضية ، ويصور عنانظر الصيد ،

ومصارعة الثيران . وفضل «هيجواي» أن يصوره بمصارعة الثيران . حيث يكون الأثني أوسع . والرزم أدل . وحبابة الطلل معرضة للموت . إذا هو لم يعرف هذه القواعد من ناحية . ولم يكن حسن التصرف من ناحية أخرى

فالعالم عند «هيجواي» باطل . ولكنه موجود . والحياة معركة خاسرة ولكن على البطل أن يحسن التصرف عندما يشرف على الهلاك . وتلك كانت (المقولة الأدبية) التي اتخذها «هيجواي» ركيزة عمودية تدور عليها أحداث قصصه ورواياته . كما كانت استجابة واعية لدعوة المناقذة الأميركية الشهيرة «جورجود شتاين» من أن الأدب يجب أن يبع من التجربة المباشرة . وأن يصمها في الحال . وأن على الكاتب أن يرى ما يريد وصفه . لأن يصف ما يراه .

«جورجود شتاين» هي التي أطلقت على «هيجواي» ودقائه ، ممن هجروا أوطانهم ليجرّعوا الحياة في باريس . اسم (الحليل الضائع) وهو الحليل الذي كان يضم إلى جانب «هيجواي» كلا من «جون دوس باسوس» و«مالكولم كوف» و«أرشبالد ماكليس» و«جورد مادوكس» و«فورد» و«سكوت فيتزجيرالد» فضلا عن «أرزابوند» و«جيس جويس» و«ت. س. اليوت» .

وكان ذلك في العشرينات من هذا القرن . حيث كانت السمة المبرزة لباريس في تلك الفترة بالذات ، أنها المدينة العملية التي نحوى في دلتها كل الاتجاهات المتعارضة . والتيارات المتناقضة ، سواء في الفنون أو في الآداب . وكان الأدباء والفنانون يرحلون إليها من كل مكان . بل ويعيشون فيها حتى النضام ، كي يشربوا روح القرن للتعددية الطلال والأكوان

ولقد تركت هذه التجربة الباريسية بصماتها واضحة على فن «هيجواي» الروائي ، إذ نجد أن مصنفه رواياته الرئيسية ، يدور حول الحياة بعيدا عن أميركا مسقط رأسه ، وكل أبطاله كانوا أميركيين في مواجهة تجارب وحضارات العالم القديم ، كما هو ممثل في أوروبا المتينة ، وقد باريس . . مدينة الثورة .

وهذا سناه أن الإحساس بالمكان والإحساس بالحقيقة أمران لم يكن ههما غنى في فن «هيجواي» ، ولكن التوحيد بين التناقضات ، وإيجاد التوازن بينها في الرسم بالكلمات ، لا يتم إلا من خلال الإحساس بالشهد ، ولقد كان «هيجواي» ، وهو يطوف في الأفكار

ذات اللسان اللاتقي ، وشهد الجماهير من مائة في مائة ، إلى مقعد في مسرح ، ليذكرنا بالراقب في قصيدة « براونج » الشهيرة : ( كيف يجلس الإنسان للعاصف ؟ ) .

إنه يتحسى نبضات قلب الكون ..

ويقف منه وجهاً لوجه ظهر هياب ..

وذا في يوم ١٩٢٥ كتب « ألفرد هارزوت » إلى « لويس برومفيلد » ، يقول : « إن أول رواية « همنجواي » ، قد نيز أرجاء البلاد » ، ولم تحض على هذه العبارة أكثر من سنة واحدة ، حتى صلت الرثاء ، وألقى « همنجواي » صباح يوم من أيام الخريف بباريس ، ليمى أن الشمس أيضاً قد أشرقت .

وأحدثت الرواية بالمحدث من ضجة وضجيج ، وثالث ما نالت من تقدير النقاد والجماهير ، وعادت على « همنجواي » بماعادت عليه من الشهرة والنجاح ، وكأنما أعادت إلى الأدهان والألصاق ، عبارة الكاتب الروائي الشهير « سكوت فيتزجيرالد » ، التي قال فيها عن « همنجواي » : « في هذا أنيكنكم بأكاتب شاب اسمه « أرنست همنجواي » ، يعيش في باريس . وهو ذو مستقبل لامع ، لن أذكر جهلك في البحث عنه ، فإنه الجواهر الذي اكله من الزيف » .

أجل إنه الجليل الرابع ، وليس الجليل الضائع ... .

### الشعر والحقيقة .

حين كتب « جوت » ترجمة حياته سماها ( الشعر والحقيقة ) فلو أننا جملنا الفكرة الأولى هي الثانية في هذا العنوان ، كما يقول الناقد الأمريكي « كارلوس بيكر » لا تطين العنوان تماماً على حياة « همنجواي » .

والواقع أننا نجد « همنجواي » ، وقد أسلم ذاته منذ البداية ، للحقيقة ، أي لنقل الأشياء . كما هي وكما كانت ، فلا دقيقاً يكاد يكون حرفياً . ونحت السطح في كل آثاره ، يكن الشعر ، أي ذلك الطلاء الرمزي الذي يجمع رواياته عمقاً وحيوية ، ويكسيها الوهج والضياء .

وإذا كانت كتب تاريخ الأدب والنقد الأدبي ، وقد درجت على وصف « همنجواي » ( بشيح الطيبين ) ، فهنا وصف لا يبلغ نصف الحقيقة ، لأنه ينقل ما يقع تحت السطح المختار في قصصه ورواياته ، أما أن « همنجواي » يحقق بوسائله الفنية أموراً يصجز عن

تحقيقها أسلافه من الطبيعيين ، ومقلدوه من المحسنيين ، فذلك شيء لا ينحى عن الأبصار ، ولكن علينا أن نتذكر دائماً أن السرفى نفرد هذا ، هو تيار الشعر الذى يتخلل فى كل آثاره ، ابتداء من روايته ( والشمس تشرق ثانية ) وانتهاء بروايته ( العجوز والبحر ) .

وما يلخص رأى « منجوى » المبكر ، الذى ظل يلتزمه بجانب واحد من وجهه الفنى لا يحويه كلها ، قول الفيلسوف « ألبرت شفيتر » فى لفظة « جوتة » الطبيعية : « لا مفرقة صحيحة إلا للفرقة التى تخفيف شيئاً إلى الطبيعة ، سواء من طريق الفكر أو عن طريق الخيال ، وهى للفرقة التى لا تعترف بصحة شيء سوى ما جاء عن طريق بحث برىء من التحيز ، خال من التسليم ، وعن حزم وثيق خالص للشور على الحقيقة ، وعن تأمل يتغلل فى قلب الطبيعة » .

وما قاله الفيلسوف « شفيتر » إنما يلخص موقف « منجوى » فنياً وأخلاقياً ، ولا يحتاج إلى شيء من التعديل إلا بأن نضيف إليه كما يقول « كارلوس بيكر » ( الطبيعة الإنسانية ) ذلك لأن « منجوى » قلما عصى بالكون غير الإنسانى ، إلا بمقدار ما يبيته على توسيع فهمه فى مجال العقل الأبهمنى نفسه ، أما التأمل الذى يتخلل فى قلب الطبيعة ، فإنه ينتهى لديه بتأمل يتخلل فى قلب الإنسان ..

### الفن أصلى من الواقع .

وهذا معناه أن نحة حاملين يكفلان قوة البقاء لقى « منجوى » ، أحدهما ، استيعاب منه للحقيقة ، والثانى ، استيعاب الشعر وتوحيده . وليس للتأمل بأقل شأنًا من الأول فكلاهما كجناحي الطائر ، لا بد له منهما مسا لكى يقوى على الطيران .

وقد نقول فى تعريف هذا الشعر إنه سيطرة الفنان على العلاقة بين الزمى والمكان ، أو بين الزمى والمكان ، وهو يعبر عن هذه السيطرة باستخدام الرموز التخيلية ، وأكثر هذه الرموز مستمد من طريق خياله من العالم المادى المتطور ، كالجبال والسهول ، والأنهار والأشجار ، والبحر والفصول ، والرب والبر ، وقد منح « منجوى » هذه الصورة الطبيعية قوة عاطفية شعورية بفضل طريقة تخطه لها ، فهو يعلم مثل الشاعر المشهور « وردزورث » ، أن الأشياء الطبيعية لا تستمد تأنيدها من خصائص ذاتية فيها ، من ذواتها على الحقيقة ، وإنما من سمات تسفها عليها عقول الذين يقيمون على جوهر تلك الأشياء أو يتأثرون بها ، وإذا فاعلم

يستق من حيث يجب أن يستق ، من نفس الإنسان ، وهي توصل طاقاتها الإبداعية إلى محور العالم الخارجي .

على أن « منجوى » حرص في ذات الوقت ، على أن تغل الأشياء الطبيعية كيا هي في ذاتها ، بدقة وأمانة وبإخلاص وشرف ، ومن امتزاجها بالمخاطبة والخيال جاءت تلك المظاهر الطبيعية رموزاً في فنه ، فلم يقل حظها من الواقعية بل راد ، لأنه منحها من القيم صعب أو ثلاثة أضعاف ..

ولقد عبر « منجوى » عن هذا بقوله : « إن مقياس الثرام الكاتب بالصدق يجب أن يكون عالياً إلى حد أن يتج اشكوه الناشئ عن تجربته شيئاً أصدق من كل ما هو واقعي » .  
ولقد يقول كما قال « كارلوس ميكر » : « إن الابتكار في هذا المقام يعنى ذلك الشكل من المنطق الرمزي الذي يورى المنطق العقلي عند الصلاصة ، خاصة وأن « منجوى » يدرك تمام الإدراك أن العلاقة بين الزمن والمظهر ، لا يستطيع التعبير عنها بمصطلح عقل ، وإنما يمكن ذلك بمصطلح رمزي . وقد يستمد بعض المكاتب تلك الرموز من آداب سابقة ، أما « منجوى » فعادة ما يستمدّها من الطبيعة هي طريق الإدراك الخالي لتجربة الإنسانية ، في أجراء طبيعية .

والواقع أن أفضل روايات « منجوى » ، هو ما استمد قوته وقدرته على البقاء من الربط بين الحقيقة الطبيعية ، وبين الرموز الشعرية المستمدة من الطبيعة ، وهذا الربط نفسه هو الذي جعلها « أصل » كتابه في ميدان الرواية في القرن العشرين .

والواقع كذلك ، أنه من خلال التواشج للتبادل بين الحقيقة الطبيعية وبين الشعر الطبيعي ، استطاع « منجوى » أن يوهما كما قال أحد النقاد بأنه عثر على أدب لا علاقة له بالأدب ، على أدب لم يصله الأدب ، ولم يبل منه شيئاً ، أجل . لقد قبض « منجوى » على اولوقى بكفتا يديه ، ووضع اليمنى على العقل ، ووضع اليسرى على القلب !

### سحر الإجماع وليس الإجماع الساحر :

بعد التجربة والزمز ، يحى « البعد الثالث في فن « منجوى » للروائي وهو الأسلوب ، فيمثل الدروة التي انتهى إليها الكاتب ، ولم يبلغها كاتب آخر زلته أوعاصره ، فأسلوب « منجوى » يتميز باللمعة والبساطة معاً ، أو بالكتلة والإشراق في آن واحد ، فيه من المعرفة

ما في لغة الحديث ، وفيه من العموية ما في لغة الشعر ، وفيه بعد هذا وذلك القدرة على ترويض الجملة والمقدرة على تلوين العبارة ، فوحدة الأسلوب صد «مجنواي» هي الجملة مفردة ، لا الفقرة تجتمع فيها عدة جمل والفتية هي أن يحمل الكاتب الجملة الواحدة عاطفة مؤثرة ، ويحطها تصل إلى ما تصل إليه لغة الفقرة ، وبذلك استطاع «مجنواي» أن يفرق بين كتابة التقرير وبين كتابة الفن ، وأن يكشف لغة الرواية

ولقد نلاد «مجنواي» في قضية الأسلوب من آراء الكاتب الشهير «جورج كوفراد» حتى أن تعبيراته أعجبت «فورد مادوكس فورد» منذ البداية ، فوصفها بأنها «كالفطرات الندية للمتعلقة من جدول رفاق» ، ذلك لأن «مجنواي» قد توصل إليها بالتحري الكبير في اعتناء الألفاظ وهذا مستند حديق من الكلمات والتعبيرات الزائفة ، فهو يكتب متأباً ، ويراجع متتباً ، فيترى ويحطب ، ويدبل ويدمل ، ويقدم ويؤخر ، لكي يرى ما تستطيع الجملة أن تؤديه ، على أوجر صورة ، ثم يبقى عنها كل ما يمكن أن تستغنى عنه العبارة .

والواقع أن لغتنا كهذا ، لا بد وأن يتفق مع كاتب مثل «كوفراد» ، إذ يقول هذا الأخير : «إن العناية الجاهدة الدالة التي لا تعرف نهائياً ، العناية بشكل الجمل وجرسها ، هي التي تسكب سحر الإيحاء على الكلمات المألوفة ، الكلمات الحقيقة البالية ، التي نسخ رواها سواه الاستعمال ..»

والإيحاء السحر ، تعبر لا نجد له أبداً في كل ما كتبه «مجنواي» ، ولكن سحر الإيحاء متوافر في كل ألفاظه حتى الحقيقة المتقادمة ، وقد يكون ظاهر هذه الألفاظ جديلاً ، ولكن باطنها حافل بالإيحاء الذي لا يستطيع أن يشع فيها إلا فنان أصيل ، وهذا ما عبر عنه «مجنواي» بقوله : «إن مهمتي أن أبطكم تصرون .. ذلك هو . ولا شيء سواه ، وذلك هو كل شيء ..»

هذا لم يكن عبثاً ، بل كان من الطبيعي أن ينهب كثير من المتقاد إلى أن أسلوب «مجنواي» الثمري هو السبب الحقيقي في انتشاره وعلوه ، وعندما منح جائزة نوبل للأدب عام ١٩٥٤ ، نص قرار هيئة التحكيم على ... «تمكنا من إبداع أسلوب متميز في فن الكلمة الحديثة ..»

وهكذا كانت هذه الأبعاد الثلاث : التجربة والرمز والأسلوب ، هي القومات الأساسية في فن «مجنواي» ، ذلك الفن الذي ارتفع بصلابه إلى مكانته «سكوت لبتز جبراله» في

أمريكا ، وجيس جويس ، في إنجلترا ، ومارسيل بروست ، في فرنسا ، وهراتز كافكا ، في تشيكوسلوفاكيا ، والذي جعل منه أحد صناع الرواية الحديثة لآلى بلاده فحسب بل وفي العالم كله ..

#### رحلة في عصر الحياة :

على أننا لن نستطيع تقييم فن « هنجواي » الروائي ، على نحو متكامل ، عالم تتصل به في منابه الأولى ، ونحس منه حتى مصبه الأخير ، فإذا كان « هرمان مليل » يمد البحر جامعة التي تخرج فيها ، وكان « ولیم فوکر » يمد الجنوب الأمريكي جامعة التي تخرج فيها هو الآخر ، فإن الجامعة التي تخرج فيها « هنجواي » ، وقال منها بإعارته إلى دوا الأدب ، هي القارة الأوربية ، وكانت الموضوعات التي درسها في تلك الجامعة غير الأدب والفن ، هي اللغات والناس والميلية ومؤثرات السلام والحرب ولتفر هذه الموضوعات أوطا في الترتيب الحقيق لهذه القائمة .

• وهذا معناه أن التسبع لتطور « هنجواي » الأدبي ، الذي كان انمكساً لتطور الحياة أو الوجودي ، يستطيع أن يميز فيه مراحل ثلاث : المرحلة الانفرادية ، والمرحلة الاجتماعية ، والمرحلة الإنسانية ..

أما المرحلة الأولى . فتصورها رواياته : ( في عصرنا ) ١٩٢٥ ، و ( الشمس تشرق ثانية ) ١٩٢٦ ، و ( وداعاً للسلاح ) ١٩٢٩ ، وكلها تصور حول الحرب ، ثم الاختراب ، ثم الانسلاخ عن المجتمع ، أما نقطة الانطلاق فتجسدا في إحدى قصص مجموعته القصصية ( في عصرنا ) حيث يصف مشهداً من مشاهد المعركة بسبب الحرب ، وبين المهاجرين طيب اسمه « نك آدمز » وفي الطريق يضطر الطبيب إلى إجراء عملية جراحية لامرأة تسير في الولادة ، ولا يحتمل الزوج صراخ زوجته ، فيقدم حل الموت ، حل حين أن وليده يخرج إلى الحياة ، وتلك كانت أولى المشاهد المؤثرة في حياة « نك آدمز » ، رجل يموت في ظروف قاسية ، وطفل يولد في ظروف أشد قسوة .

ومن هنا بدأ « هنجواي » يحس بشاعة الحرب ، ويسخر من أسطورة السلام ، ويشهد هذا الإحساس ويقوى ، حتى يتخذ صورة الفرار والاختراب في رواية ( الشمس تشرق ثانية ) حيث تصور أحداثها بين أبناء الجيل الذي عرف باسم ( الجيل الضائع ) وهو الجيل الذي بدأ



حياته العملية في أعقاب الحرب العالمية الأولى ، التي أنت على كل القيم والمبادئ ، إلى عاش على بوردها جيل ما قبل الحرب .

ويظل الرواية أميركي يدعى « جاك يانوس » يمر بعد انتهاء الحرب ويتحقق بمحاذاة للمنتخبين في باريس ، وهم أفراد صالون يهرعون من الميزة المستوية بالأكل والشرب وصيد السمك ، ومشاهدة مصارعة الثيران ، فالبطال متفصل عن أصوله وجفوره ، ومن خلال عمله مراسلا حربيًا يصاب بحرج عميق ، يكون من نتيجة أن يصاب بالغم ، ويصبح غير قادر على الإنجاب

أما بطل الرواية « برين » فهي فتاة إنجليزية ، مثقلة على كل مباحث الحياة ، وكانت حيويتها للشهقة بمثابة المحور الذي تدور من حوله الأحداث الرئيسية في الرواية ، وخاصة مع « جاك » برغم اليأس للطلق من إيجاد علاقة حقيقية كاملة معه . وتظل العلاقة تتطور بين « جاك » و « برين » حتى تصل إلى أمتها في أسبانيا ، في أثناء مشاهدة مصارعة الثيران ، وكانت هذه بمثابة البداية الأولى لغرام « صنجواي » بحلة للمصارعة ، لهم أننا نشاهد كلفة الأبطال متفصلين وحفرين ، بلا هدف ولا اتجاه ، فالبطال كذلك وكذلك البطلة . ويلائل كافة الأبطال ، أما الأحداث فهي تدور في حلقة مفرغة ، كأنما للشئ تشرق ، لتعود ثانية إلى المكان الذي أشرقت منه ، ثم تشرق من جديد .

أما رواية ( وداعاً للسلاح ) فلها تنتهي هذه المرحلة ، وعندما تصل مرحلة موضوع الحرب إلى ذروتها الأخيرة ، فلذا كانت الرواية الأولى ( في حصرها ) قد وصفت الحرب في ذاتها ، ووصفت الرواية الثانية ( والشمس تشرق ثانية ) في آثارها ، فإن هذه الرواية الثالثة والأخيرة ، في أولى مراحل تطورها « صنجواي » ، إنما تحاول أن تضرع الحرب بردها إلى عناصرها الأولى . وتدور أحداث الرواية حول مراقبة البطل الأميركي للكلاب « فريدريك صاري » للقوات الإيطالية المحاربة ، ثم إصابته بحرج خطير في ركبته ، وإرساله إلى ميلانو للعلاج . حيث يقع في حب ممرضة إنجليزية شابة تدعى « كاترين باركل » ويضطر إلى العودة إلى جبهة القتال ، وعندما يتفهم الجيش من ( كايوتو ) يحبس بشاشة الحرب ، وحرارة الاستسلام ، وإزدهاء قيمة الإنسان ، فيعلن للثقل الهزيمة التي أدهنتها الحرب ، ويقطع نفسه في النهر ، ويوب عساه أنه يجد في الحب ، ما يسوغ تخليه عن الحرب . ويهرب إلى سويسرا مع الممرضة وكانت حينذاك حاملاً منه ، وتقوم بعملية الوضع ، ولكنها تموت في أثناء الولادة ،

وإذا به يجد نفسه فجأة وحيداً لا يملك شيئاً ، وقد تراءت له الخيالة صراعاً ، الفائز لا يكسب فيه شيئاً . والبطل هنا ليس تعبيراً عن محنة المثاقب في حركته فحسب ، بل هو أيضاً رمز للإنسان الحديث في مأساته ، يقبل « همنجواي » لم يتحرر ، ولكنه عرف كيف يواجه الموت .

### ثم تأتي المرحلة الاجتماعية -

أما المرحلة الثانية في تطور « همنجواي » ، فبدأ برواية ( أن تملك أولاً تملك ) ١٩٢٧ وتنتهي برواية ( لمن تنق الأجراس ) ١٩٤٠ مروراً برواية ( الموت عند الظهيرة ) ١٩٣٢ وثلاثها تعبر عن المرحلة الاجتماعية في حياة « همنجواي » ، بعدما أحس أن بطله يبتعد عن المجتمع ، قد تشرد وتمذب ولم يعد أصيلاً ، وأن عليه إما أن يجد لأبطاله جليداً جليداً ، أو أن يمد يدهم يدهم من جديد .

ولكن ما معنى أن يجد البطل عند « همنجواي » الأسباب التي تعزل وجوده بالماضي ؟ معناه أن يشق لنفسه طريقاً مستقلاً إلى حد كبير ، عن طريق أي رجل آخر ، وهذا يلائم من إحدى أوروبا حقائق العصر الذي نعيش فيه ونحياه ، ذلك أن أي إنسان معاصر لا يستطيع أن يستكنه حكمة شبيهة موروثة كالأمثال مثلاً ، إلا إذا مارس تجربة تثبت له صدق هذه الحكمة ، غير أن الكشف المستقل من ناحية أخرى ، إما هو مجافاة عشرة نظم كبير عما نريد أن نعرفه ونعرف عليه ، ولعل من الإنصاف أن نقول إن أبطال « همنجواي » يطادون الفكر ، وأنهم فوضويون إلى حد أن كلامهم يريد أن يشي نفسه قانوناً خاصاً ، دون أن يتعرف على حصيلة التجارب التي مر بها غيره ، غير أن هذا وإن كان يصدق في حدود ، حل أكثر الناس ، فإنه يصدق بترجوع خاص على أبطال « همنجواي » ، ومن ثم فإن أبطال « همنجواي » أبطال من مناح هذا العصر .

والواقع أن هناك ثلاثة مبادئ تلتق بسبب محطتها في فلسفة البطل عند « همنجواي » ، وهي : العقلانية والدرامية والندرجية ، وقد نصيف إليها مبدأ (السيكولوجية) ، ذلك لأن القواعد عند « همنجواي » أوسع وأعمق من هذا بكثير .

وانطلاقاً من فرق هذه القاعدة النقدية ، نتناول رواياته الثلاث ، التي تشكل للرحلة الثانية من مراحل تطوره الفني ، أما رواية ( أن تملك أولاً تملك ) فتصل إنساناً بليد الإحساس ، طريد القانون ، يحيا على عمليات التريب ، حتى تشب معركة بينه وبين رجال

الشرعة ، يقتل فيها ، ولكنه يعلم وهو على فراش الموت (أن الإنسان لا يستطيع أن يعيش وحيداً) .

والواقع أن همنجواي بعد انصاله عن المرحلة الأولى ، عاد فعلاً إلى المجتمع بعد نشر هذه الرواية ، واشترك في الحرب الأسبانية إلى جانب قوات الحكومة ، وخرج من الحرب وقد تجسست في فكره عبارة «جون دون» : «ليس الإنسان جزيرة قائمة بذاتها» تلك العبارة التي وضعها على مطلع روايته (لمن تلق الأجراس ؟) ، ويطلق هذه الرواية هو «روبرت جوردان» الذي يشترك في الحرب الأهلية الأسبانية ، ويهدف إليه يسف جسر لكي يساعد على تقديم الجيش ، وينفق ثلاثة أيام يكهف في بطن الجبل ، وأخيراً يصبح في سف الجسر ، ولكنه يخرج في أثناء انسحابه ، ويترك لكي يواجه الموت

وتنتهي الرواية على مشترك غسق واحد ، هو (أن الحياة تستحق أن نعيشها ، وأن هناك قضايا جديرة بأن نوتق من أجلها)

ويتضح من هذا كله ، أن الحرب كانت الركيزة المحورية التي شغلت فكر همنجواي ، وأنه إذا كان قد جلسها كصراع لامع في رواية (وداعاً للسلاح) فإنه يحاول في رواية (لمن تلق الأجراس ؟) تأكيد التضامن البشري في مواجهتها ، باعتباره محنة عامة تهدد الجنس البشري .

وكان خلفه من وراء هذا كله ، كما نوضحه في رواية (الموت عند الظهر) ، أن يساعد الإنسان على معرفة بحساسة الحتمية تجاه ما يحدث بالفعل ، أي تحليل العلاقة الضمنية بين الإحساس والحدث ، لأن قيمة أي حدث في الوجود ، إنما تكمن في الأثر الذي يتركه على لحاسيس الإنسان ، التي لا تتحرك ولا تتصلح إلا من خلال الأحداث

ولقد أصبح إلخام فكرة الموت على وحدان همنجواي ، في رواية (الموت عند الظهر) وهي الرواية التي كتبها في عام ١٩٣٢ كترجمة لمصارعة الثيران في أسبانيا ، وفيها قدم همنجواي تحليلاً ماعراً لمروص للمصارعة ، التي يعتبرها الكثيرون نوعاً من المسجبة والوحشية والبربرية ، ولكن همنجواي يصورها بانضال ، بل وعبد ، للدرجة أن كثيراً من القراء اعتبروا مصارعة الثيران بمثابة للضرب الذي يجيد همنجواي الكتابة عنه بعد مضمون الحرب .

ومن المبررات الواضحة في (الموت عند الظهر) وتلك مبرة واسعة في الفناء والأثر التي ،

ابتعاده عن التجريد الخالص ، ذلك لأن البطلين اللذين اختارهما هنجواي «هما» غويا» و «مرميه» ومايرا» على الرمل للطلخ بالدم ، هما من هواة الوقفي ، يؤمنان بما يعرفانه بالتجربة ، ويعرفان كيف يواجهان حقائق الحياة ، ومن بينها حقيقة الموت ، وهما على وعي كامل بما بين تلك الحقائق من توفيق فسي ، وترباط عاطفي .

ولقد وردت أول إشارات «هنجواي» إلى صفات البطل في رواية (الموت عند الظهيرة) عندما قال : «هناك مطلق سجين ، أحدهما البطل في ثوب الرجل العمل ، والآخر البطل في ملابسه الفنان ، ومن خصائصها مما يتكون البطل الذي أوثقه» ١ . وغير من يمثل النوع الأول للمبارح «ماتويل غريب» ، الذي يسميه «هنجواي» «مايرا» وغير من يمثل النوع الثاني الفنان الأسباني «غويا» وكان «هنجواي» يحق ، يعتقد أنه سيال في حقائق مصارعة الثيران ، شعوراً بالحياة ولتوت طأطأ يتردد عليها هذه الغاية ، غير أن رواية (الموت عند الظهيرة) تدل على ما حدث له ، حين وجد طريقه إلى المبادئ الخالية والأخلاقية التي تسيطر على تلك المسألة ، مسألة مصارعة الثيران

ولقد كان هذا كله ، عاملاً هاماً في تطوره الفني ، الذي ظهر في رواية (من تدق الأجراس) ؟ ، كما كان عاملاً هاماً من العوامل التي جعلت من (الموت عند الظهيرة) أول عمل أدبي يجسد العنف ، كجانب من جوانب النفس البشرية لا يمكن تجاهله ، فالإنسان الفاضح لا يهرب من مواجهة العنف ، بل ويميله إلى طاعة إبداعية تثير الشوة والانطلاق ..

#### ما قبل المرحلة الأخيرة :

وقبل أن تنتقل من المرحلة الثانية والوسطى إلى المرحلة الثالثة والأخيرة تصادفنا على قارعة الطريق رواية (تلوج كلمنجارو) القصيرة ، التي تعد بمثابة هزمة وصل ما بين المرحلتين ، فإذا كان الموت يمثل تنويعاً متوازيه حل الحروب في رواية (من تدق الأجراس) فإنه يتحول إلى عطف حراسي وقسي في رواية (تلوج كلمنجارو) التي تعد من أروع الروايات القصيرة التي كتبها «هنجواي»

فهي تصور حول كاتب أميركي شئت مواجهه القضية وفكراته الإبداعية في مجالات غير مناسبة ، حتى كانت نهاية في أمراش أفريقيا السوداء ، حيث يسعى إليه الموت في ثوب مرضى (الفرغرينا) الذي أصابه ، وراح يطلعه وهو يندب في توصاله ، ينخر في عظامه ، ويسرى في

علاياه . يقول همنجواى فى وصف بطله :

« لقد سيطرت فكرة الموت على كل وجدانه ، إذ أحس بصيرير العدم سرى فى أوصاله ، تنفق الموت عليه كمسحوق مياه عذبة ، أو كتيار هواء جارف ، ولكن كصراع هائل ومعالي . له راحة خفية ودفينة ، وعلى حالة الفراغ رأى ذلك الحيوان الحيث المشهور براعته التتة ، وهو ينطلق محيطاً بماترة العدم » .

ومع هذا كله ، نخل فكرة الصراع حائلة أمام عيسى بطل « همنجواى » ، فهو لا يستسلم للموت تماماً ، ولكنه يظل يصارع حتى الرق الأحمر . وهذا معناه فى نظر همنجواى ، أننا لا يمكننا أن نتجمل هذا العالم بدون فكرة الصراع ، لأن الحياة بدون هذه الفكرة هى الموت بعينه ، ومن هنا كانت حياة أبطال « همنجواى » فى صميمها مقاومة للعدم ، ومن هنا تليت الحتمية المنطقية للصراع الدرامى الذى أقام عليه أعماله

### وأنهى .. نحن للمرحلة الأخيرة :

أما المرحلة الثالثة والأخيرة ، التى تمثل الطور الإنسانى فى تطور « همنجواى » فتميز بها روايته الخالدة ( المبحر والبحر ) وهى الرواية التى فازت بجائزة ( بوليتزر ) الأمريكية عام ١٩٥٢ ، وأدّت إلى فوز صاحبها جائزة نوبل بعد ذلك بعامين ، والى قال فيها : « أت من اليوت » ، إنها تكشف عن طاقات جديدة « لأرنت همنجواى » .

وتتحدث هذه الرواية عن صيد عجور اسمه « سانت يعقوب » قصى أربعة وعشرون يوماً دون أن يصطاد شيئاً ، فقرر أن يدخل إلى تيار الخليج ليصطاد ، وفى ظهر اليوم الأول خلقت بسنارته سمكة ضخمة ، وليلة يومين يظل المبحر قابضاً على حبل سنارته ، والسمكة تحمره بعيداً إلى داخل البحر ، وفى اليوم الثالث استطاع أن يقتل السمكة بحريته ، وأن يجرها إلى سطح القارب

وفى طريق عودته أحس كلاب البحر بالسمكة ورائحة الدم ، فلأطعت تقضى عليها ، وما أن عاد الصياد إلى للرفأ حتى كانت الكلاب قد أتت على السمكة : بحيث لم يعد يبق منها سوى هيكلها العظمى ، فيجره الصياد المبحر عائداً إلى الشاطئ ، وينسحب إلى الكوخ ليقيم « ويحلم بأيام أخرى .

تلك هى رواية ( المبحر والبحر ) رواية تبدو بسيطة إذا نظرنا إليها من حيث خطوطها

الكبرى ، ولكنها في الواقع تصوير عميق للحياة على أنها صراع ضد قوى الطبيعة ، ولكنه صراع يمكننا أن نحرر فيه نوعاً من النصر ، فعل الرغم من الشعب الحسائي الذي وصل بالصياد إلى درجة الإحياء ، وبالرغم من الشعب النضال الذي وصل به إلى درجة الإدلال ، فإنه انتصر ، وكان انتصاره المصنوع إيماناً بأن ما صطلح لم يكن عبثاً ولم يضع سدى

والرواية من هذا الناحية يمكن أن ينظر إليها على أنها (تراجيليا) حديثة ، تحتل صراع الإنسان ياراء القوى الطبيعية وإسارته نوعاً من النصر ، ومن ناحية أخرى يمكن أن ينظر إليها على أنها شبيهة بالتراجيليا اليونانية ، عندما يسقط البطل ، ويكون قد حقق نوعاً من العظمة وهذه الرواية يكون الدور الأدبي الذي قام به « هنجواي » قد انتهى ، ويكون قد أدى دوره خير أداء ، وأن « هنجواي » نفسه ليعان من انتهاء دوره الأدبي بعد إصداره هذه الرواية ، إذ يقول : « لقد حصلت أخيراً على ما كنت أعمل من أجله طوال حياتي »

أما قول « هنجواي » : « في هانيق بلنقي ، وفي غناتي حباتي » ليس أبلغ منه ولا أدل على أن الرجل كان عظيماً في حياته ، وسيظل كذلك بعد موته .. ، « هنجواي » هو الأديب الذي استطاع أن يمر من صميم العصر المعاصر ، وهو الرجل الحقيقي المنطوق بالدم وإسراة والدموح وأخيراً قلته رسالة طائشة ، وهو الكاتب الذي طالما واجه الموت

#### تصوير النصر :

أجل ، إنه إذا كانت مسؤولية الفنان الاجتماعية هي تقديم حقيقة التجربة الإنسانية ، فلم يكن بين الكتاب المعاصرين من هو أكثر اضطلاحاً بالسلوية من « هنجواي » ، سواء لقنه ، أو للأساس القوي من المعتقد الأخلاق والجمال الذي يقوم عليه هذا الفن ولقد كان « هنجواي » يحن الإنسان المسلول أمام من ؟ أمام ضميره ، وكان كذلك للكاتب المسلول أمام من ؟ أمام عصره

وكان على حد تصوير الشاعر الأيرلندي « بيتس » ، الإنسان والفنان الذي حرف كيف يجمع بين الحقيقة والمثالة في رؤية واحدة لها غنا الحقيقة وها هنا المثالة ، وها هنا ينفق في وسطها جامعاً بينهما في تجربة حية وحياة واحدة .. « أرست هنجواي » .

## المرحلة التاسعة

« يوجين أويل »

ولدت في لوكانيل ومات في لوكانيل

ولقد أحببت وعرفت ، وكنت وخسرت  
وغب وبكيت ، وكنت حائفاً للحياة . فليس  
يكفى الحياة أن تكون عتوقها ، بل عليك أيضاً أن  
تكون عاتقها ، وإلا سألتك أن تردى نفسك  
موارد الخلاله... « يوجين أويل »

« يوجين أويل » هو الكاتب الدرامي الصالح ، الذي استطاع أن يقوم بدور خطير في تاريخ المسرح . الأمريكي والأوروبي ، فهو في تاريخ المسرح الأمريكي أبوه المسرحي ومثله الحقيقي ، وهو رائد المسرح الأوروبي في مرحلة انتقاله من صعيد الواقعية إلى الصعيد التسمي . وهذا لم يكن عبثاً ، أن جلاءته جائزة بوليتزر ثلاث مرات في عام ١٩٢٠ . وعام ١٩٢٢ ، وعام ١٩٢٨ كما حازته جائزة (نوبل) في عام ١٩٣٦ ، وبذلك أصبحت الدنيا الحنيدة أن قد أصبح لها كاتبها المسرحي الأول ، كما أحس العالم الغربي أنه قد تعرض مسرحه لفنان عظيم

ولكن معهم « أويل » فهماً متكامللاً لابد لنا قبل أن نتعرف على ذلك الحدث الدرامي البسيط ، الذي كان الكاتب يلفاً به ويعود إليه أبداً . والذي هو مفتاحنا في فهم شخصيته وتلمس مسرحياته ، وأعلى بذلك الحدث حياته ، وما تعرضت له من أزمات وجودية وتجارب حية ، كان لها أثرها البالغ في شكل منه ومضمونه معاً ، كما كانت حياته مادة جمعة لكتاباته ، بل كانت في ذاتها دراما حقيقية لا تقل في عذتها وروعها عما كتبه « أويل » نفسه من درامات أو عما كتبه نبي الفنان آثر عظيم

ولقد لحصر ، أويل ، حياته وحياة كل من عظم في مسرحيته ( الإله الكبير براون ) حيث جاء على لسان أحد أبطاله : « لقد أحببت وعهدت ، وكسبت وحسرت ، ووطنيت وبكيت ، وكنت عاشقاً للحياة ، ولقد كفتها حلفتها ، فلم أكث قد خرجت عن طاعتي اليوم ، فما ذلك إلا لأنني أصبحت أضعف من أن أبقيها في عصفق ، فليس يكتفى الحياة أن تكون مخلوقها ، بل عليك أيضاً أن تكون خالقها وإلا سأنظك ألا تردى تهلك موارده الهلاك . »

ولد في لوكاندة . ومات في لوكاندة .

ولد : يوجي أويل ، عام ١٨٨٨ ل لوكاندة بجي بروندواي على مقربة من المسرح الذي كان أبوه « جيس أويل » يقوم على خشبه تمثيل دور « الكونت دي مونت كريستو » ، في رواية « الكنتسرو دومانس » الشهيرة ، وكان أبوه مهاجراً أيرلندياً فقيراً وجد طريقه إلى الشهرة والنجاح في تمثيل هذا الدور ، كما كان ممثلاً رومانسياً مكبراً من الطراز القديم . وشبه : يوجي أويل « على كرامة أبيه وكل ما يتصل به كرجل وقاد » ورحلة الشهاب الطويل في الليل « يرسم فيها « أويل » صورة مؤسفة لهذه العلاقة بينه وبين أبيه ، وهي الصورة التي رباها من قبل في رثاء يظل مسرحيته ( الإله الكبير براون ) لوالديه . حيث يقول من أبيه : « لشد ما كان أحدنا غريباً من الآخر . يوم لقد معارفنا الحياة بدا لي أن وجهه ليس غريباً علي ، حتى أتني حزن وماءت نفسي ، ترى أين التقيت بهذا الرجل من قبل ؟ أنا لم ألق به إلا لحظة ميلادي ، وبعد ذلك دب الخلاف بيننا ولحد بسمو وينمو معه الخجل المتوازي »

وكانت أمه « ماري تابرون » أيرلندية كذلك ، ولكن من أصل أكثر عراقية ، وحل الرخم من شغل زوجها بها ، وإخلاصها لها ، إلا أنها كانت تستنصر الصلابة وتكثر من إيمان المورفين ، وكان لحياتها في البيت ظل قائم ، أبيه « أويل » في ترجمته لحياته في ( رحلة الشهاب الطويل في الليل ) ، وهي الترجمة التي وصف فيها مدى الخوف الذي لارم أمه طوال فترة الحمل ، ومدى الآلام التي تكبدتها في أثناء الوضع ، ومدى إشفاقها عليه من الإيمان به إلى هذا العالم . لذلك سمّاه يقول في رثاء أمه على لسان يظل مسرحيته : ( الإله الكبير براون ) وماذا جرى لأبي ؟ إلى أي حد كرها كاة حبيبة فيها شيء غريب ، عيناها حائزان مؤثران كأن له أعين دونهما مقصورة ظلماته ، وتركها بلا شرح ولا تفسير ! »



وسرعان ما كبر «أونيل» ليرفض كل ما يتصل بأبيه وأمه ، ويستبدل بها الخمر والمجاهرات ، أنشأ الخوم على حد تعبده ، وكان قد حصل على وظيفة صعبة في صحيفة محلية بنيتون ، وهي البلدة التي تقع على شاطئ البحر ، وفيها يقع بيت الأسرة . ولكنه لم يلبث أن تزوج في السر ، ثم هجر زوجته وانضم إلى ترحيله للبحث عن الذهب في هندوراس ، ولم يحاول أبداً أن يرى وجهه ولا أنه منها ، إلا عندما طالبه المحكمة فيما بعد بأن يسهم في نفقات عائلته ..

ولقد عبر «أونيل» عن نفسه في هذه الفترة ، فترة المفطرات في أحالي البحار والتفكر من وظيفة إلى أخرى بقوله : « من الناس من لا بيت له ، فوال بيت بالنسبة له هو حيث يكون أكثر حرية ، ومثل هذا الإنسان لا تنتهي مقامراته طالما كان على قيد الحياة ، إنه موصوم حلت عليه اللعنة لعنة اللعنة إلى جبال البقاع الثابتة والأماكن المجهولة ، لعنة البحري وراء السر المخبوء هناك .. وراء الأفق ... » .

لقد كان «أونيل» يحمي حياة شبيهة بظلك التي كان يجاها الكاتب الأيرلندي «سينج» ، والتي كان يحاول فيها جاداً وجهاداً أن يبحث عن كل ماله حد . « عن كل ما هو مالح في الفم ، وما هو خشن في اليد ، من كل ما يدكي حاسة العواطف بالفضال ، وعن كل ما يوظف في الحياة معنى للقساة » .

وفي هذه الفترة ، كان كل من «بودلير» ، «مونتيفي» ، و«جيمس» ، «بنت» في كتابه ( مولد للقساة من روح الموسيقى ) وبالأخص «ستيفن» في مسرحيته ( موناتا الشيخ ) وهي المسرحية التي استمد منها «أونيل» وصلة لأمه بأنها فتاة جميلة أخلق الله دونها مقصورة ظلماء كانوا جميعاً يعملون على تسديد دياله وإحطاب فكره ، كما كانت عواطفه قد تشبعت بحب البحر والحقن التي يزحم بها الميتاء على مقربة من دأره ، والتي حمل على واحدة منها بحاراً يهوب البحار ، ويحمر بانتظام بين ( ساوثتون ونيويورك ) ، حتى أصيب بهذا السبل قصير في إحدى المصحات للعلاج ، ولكنه ظل يلمن الحشر بشكل يشعرو إلى اليأس حتى أقدم فعلاً على محاولة الانتحار . وعلى أية حال ، فقد كانت هذه الفترة عزلة إجبارية أو هبوطاً اضطرارياً ، مكنت الكاتب من أن يطل على نفسه ويراه من الفشل ، فإذا هو يحس برغبة ملحة في الكتابة ، أما لفائدة صنفه وأما الإطار فهو . للمسرحية .

### المسرحية ذات الفصل الواحد .

وبدا «أوبيل» بكتابة المسرحية ذات الفصل الواحد ، وما إن انتهى عام ١٩١٤ حتى كان قد كتب بالفعل إحدى عشرة مسرحية ، وفيها جميعاً كان يحاول أن يبرز شيئاً جديراً بالاهتمام في حد ذاته ، دونما اهتمام بقيمته التجارية ، وهذا ما عبر عنه «فردريك لايتير» أحد أصدقائه القدامى بقوله : «في ذلك الحين كان «أوبيل» يعاقب شيئاً أصيلاً في دنيته نفسه ، شيئاً سيلاً يلهمه ويلطيه إلى تحقيق ذاته ، شيئاً يجره على الرغم من كل الضمت ، ومما تأمرت عليه الملائكة أو الشياطين لسلبه الحزن في أن يُعْث من جديد»

وكانت أولى المسرحيات التي كتبها «أوبيل» مسرحية بعنوان «الفتح» ١٩١٣ وهي عبارة عن (ميلودراما) سافرة ، تدور حول قصة حياة «موسى وعشيقها» الذي يستغلها ويترى أموالها ، والمنظر عبارة عن «عرة قلعة في بيت بالطابق العلوي ، يقع على الحائط الأسفل من الحى الشرقى القصر في بيربورك» وتبدأ المسرحية هذه العبارة : «يا إلهي .. يا لها من ليلة !»

وبعدها كتب «أوبيل» مسرحيات (ظناً) و(طيش) و(تحديرات) ، و(ضباب) و(إجماع) و(رجل السيف) و(روحة العبر) ، وكلها تكشف عن خطوات وثيقة ، ولكنها ليست راسخة ، فهي تتفاوت بصوغاً وعمقاً ، وتتراوح بين الصورة الهزلية والزحمة الملودرامية ، وتصحح في نهاية الأمر عن كاتب بشع يروح الفنى للمسرحى ، ولكنه لم يقف بعد على أسرار هذا الفن ..

ولم يكن «أوبيل» بمجهل حقيقة موقفه ، كان يعرف أن ثمة شيئاً يقصده وأنه لا بد وأن يعثر على ذلك الشيء ، وكان الناقد للمسرحى «كلايرون هاملتون» صديقاً لأسرة «أوبيل» ، فلم يتردد بوجع في أن يسأله : «إلى أتعامل كتابة المسرحية ذات الفصل الواحد ، أود أن أسألك كيف أفضل ذلك ؟» . وما كان من «هاملتون» إلا أن أجابه : «لا يهم كيف تكتب المسرحية ، أكتب ما تفرغ عن البحر ، وعن الرجال الذين يقودون السرى ، لقد عولج هذا الموضوع في الرواية والقصة ، ولكنه لم يعالج في الدراما ، ركز حينئذ على الحياة ، على الحياة كما رأيتها ، وليذهب ما عدا ذلك إلى الجحيم ..» وكان أن كتب «أوبيل» مسرحياته الكثيرة

عن البحر ، والتي صدر منها في عام ١٩١٩ (مبع مسرحيات عن البحر) هي (أقر البحر الكاريبي) و(شرقاً إلى كارديف) ، و(رحلة العودة الطويلة) ، و(في منطقة الفواصات) ، و(ريت الخيالات) ، و(الحبل) ، وأخيراً (حيث وضع الصليب) ، وهي المسرحيات التي جذبت الأول ، شهرته المرموقة كواحد ن أروع كتاب للمسرحية ذات الفصل الواحد ، وهي أيضاً المسرحيات التي أحس «أونيل» بملحها باستغاده لهذا الشكل المسرحي ، وحاجته إلى كتابة المسرحية كاملة الطول . لم أعد أشغل نفسي بمسرحية الفصل الواحد ، إنما نودج لم يعد يقتنع أويرضني ، إذ أنني لا أستطيع الاعتماد عليها إلى مدى بعيد ، إن مسرحية الفصل الواحد ، واسطة جيدة لنقل مادة شعرية أو مسائل روحية ، لا يمكن لها أن تبسط حل امتداد مسرحية طويلة .

#### المسرحية كاملة الطول :

وبعد أن التحق «أونيل» بجامعة (هارفارد) ، ودرس على الأستاذ «جورج بيرس بيكر» في «حقة ٤٧» وبعد أن انضم إلى فرقة (بروفستون) التي كانت تضم رواد الحركة المسرحية الحديثة في أمريكا ، والتي قدمت بعض أعماله الباكورة مثل مسرحية (شرقاً إلى كارديف) استعاد «أونيل» ثقته بنفسه ، وأحس بملكية ذلك الشيء الذي ظل يبحث عنه طويلاً . ألا وهو جوهر الحياة ..

وهنا جلس «أونيل» يكتب مسرحياته كاملة الطول ، مركزاً عييه على الحياة فأنشأ كأيول (كروويل يونغ) بدلاً من أن يكتب وحياته مركزان على خشبة المسرح وكتب «أونيل» مسرحياته الثلاث الكبرى ، التي لفتت إليه أنظار النقاد في نيويورك وهي (الإمبراطور جونز) ١٩٢٠ ، و(ألاكريست) ١٩٢١ ، و(القرود الكثيف الشعر) ١٩٢٢ ، فضلاً عن مسرحيتي (جميع أبناء الله لهم أجنحة) ١٩٢٣ ، و(ورشة تحت شجر الدرودار) ١٩٢٤ ، إلى أن كتب بعدها جميعاً مسرحية (الإله الكبير يراون) ١٩٢٥ ، التي خيمت وجه المسرح الأمريكي .

وتزوج «أونيل» للمرة الثالثة من بنت جميلة على جانب من الثراء ، تدهى وكارلوت موتيمى ، سافر معها إلى أوروبا والشرق الأقصى ، وقضى معها أيام حياته ، التي تمكن فيها من الاعتماد عن المنحرو عن خطباته القديمت ، وكانت شهرته الآن قد ملأت الدنيا ، إذ

حصل على (جائزة نوبل) ، وجلس يكتب كبرى مسرحياته ، ويؤكد فيه لزوجه يوماً بعد يوم

م

وكانت إحدى المسرحيات التي كتبها في ذلك الحين ، وهي (حضور بالغ الثلج) فظهر شرم عليه ، فبطلها رجل لا يستطيع أن يصبر عن حبه لزوجه إلا بأن يقتلها ، ذلك أن «أوتيل» بقي مع زوجته في كاليفورنيا في أثناء الحرب ، فذاقوا أفسى الآلام ، حتى ألم به مرض عضوي خطير ، زاد من خطورة ما أصابه من ارتعاش جعل من الصبر عليه أن يكتب أوتيل كل أوشرب أويشرب صبيحة ، وحتى الذكرى الأخيرة التي بقيت له كوالده ، اوتلت إليه تطلعه على غده ، فانه الأكبر الذي كان يحبه حباً حقيقياً ، والذي بدأ حياة أكاديمية مشقة ، أدمس الحمر ومعت متحرراً ، وابنه الأصغر ارتكب جريمة إدمان المخدرات وألقى به في السجن ، وابنته التي تزوجت برغم إرادته من المدلل المعروف «شارل شايلن» ، هجرته ولم يعد يعرف إليها طريقاً . وإنما لنجد «يوجي» أوتيل «يعكس فشل حلافته بأبنائه الثلاثة على «ديون أنتون» ، طلل مسرحيته : (الإله الكبير براون) ، حيث تقول «مارجيت» : «زوجها» . وكنت أود أن تم بالآلوات أكثر من ذلك يا «ديون» .. فيجبها سائراً : «هل أصبح أباً قبل تناول طعام الإفطار؟ إني أكون في وضع طريف جداً ..» .

أما زوجته «كارلوت» ، فطلبت منه الطلاق بدسوى القوة في معاملتها فأودعها «أوتيل» إحدى المصحات العقلية ، وذهب هو ليعيش أوتيل الأخرى لييل في لوكاندة بمدينة بوسطن . ودأت شتله ، والتوقت بعد المظهرة ، فخط «أوتيل» يلقى إلى المظلة بكل أعماله التي لم تم ، وبعد أن فرغ من هذه المهمة الصعبة جلس ينتظر دنو أنجله إلى أن دمره الحصى التي أحرقت غلاياه ، وهدنت كبائه وظل ثلاثة أيام بلياليا يقاوم النيبوة ، حتى وضع قبضته المرتعشى فوق قلبه ليخرج زفرة متعشرة كان لما من رجوع للصلى مالم يكن لأى سطر مما كتبت بداه وكانت تلك الزفرة هي الكلمة التذكارية التي فشت على صرحه . «ولدت في لوكاندة وميت في لوكاندة» كانت قد حلت بها لغة الله ..» .

### ابن مسرح حقيقة وعجازاً ..

تلك كانت حياة «أوتيل» وهي بمثابة المجلس الدرامي البسيط الذي لا بد لنا من أن نتطد منه إلى تفوق فته ونظم شخصيته ، فهو كآرأينا ابن مسرح حقيقة وعجازاً ، وسياحه كآرأينا

أيضاً حياة درامية حقيقة وعجزاً وبمقدار ما كانت مبررة صراحة احتجاج مادي ، كان صبره صراحة احتجاج روعى ، قد عاش حياته مبرهاً محاصراً للمادية ، سائطاً على تقاليد المجتمع ( التكنولوجى ) ، يحاول أن يمرر نفسه من قيود عصره ، ليحرر معها الفن والأدب .

ومن خلال احتجاجه على التصيب والترتب من ناحية ، والفرغص والتبدل من ناحية أخرى ، راح « أويل » يدعو بقوة وانفعال إلى كل ما هو جديد وأصيل وغير تقليدى ، سواء فى الفن أو فى السلوك الإنسانى ، ويتخذ من دعوته سلاحاً يقفون به على كل ما فى ثقافة عصره من نقص وقصور . لذلك جاء أدبه حافلاً بكل معانى القوة والكرامة التى هى طابع الثورة الحقيقى ، وكان أدبه فى صحبته يمثل ثورة الطبقة الوسطى الواجبة حين تصبى بالجمود وتحاول الانطلاق ، وحين تكفر بالفساد وتحاول الإصلاح ، وحين تشتر من الضنوة والذل وتجر إلى نسيم جديد .

ولم يكن « أويل » يجهل عظورة الثورة التى اقوى أن يقوم بها ، ولا متانة البلاء الذى صمم أن يهجم عليه من جديد ، فقد كان كما يقول « ليوبيل ترينج » « يعلم كل العلم مدى عظورة القوات الثقافية التى هو مقدم على محاربتها ، وكان كما يقول من نفسه ، بشر بأنه خواصة صعبة رفدت منهضة تحت سطح الماء ، تنتظر فى صبر الفرصة المناسبة لكى تطلق قذائفها على البينة الرابضة فوق ظهر الماء .

وما أن قامت الثورة ، وبلغت الحركة الثقافية ، حتى وجد « أويل » من الأنصار والمؤيدين ما لم يكن يخطر له على بال ، بل إن الكثيرين من أعدائه التقليديين سرعان ما وقفوا إلى جانبه ، وانضموا يحدونه فى السر بالهتاف والتشجيع ، وأخيراً نجحت الثورة التى قرصها « أويل » ثورة الحفيد على القديم ، ثورة الأصالة على التقليد ، ثورة الدماء الشابة على الدماء الشائخة ، وكان من جراء هذه الثورة أن تنبر وجه للمسرح الأمريكى بل والمسرح الأوروبى فى الربع الأول من هذا القرن .

لكن خلال هذه الثورة ، قدم « أويل » على غلبة المسرح ، شخصاً جديدة لم ترها الأذن من قبل ، وسواراً جديداً لم تألفه الأصابع من قبل ، ولكن حواراً وشخصاً استطاع أن يحدداً للدواما الأمريكية طابعها المظلم وأملوها السمر ، وأن يقللا المسرح الأوروبى من صعيد الواقعية إلى صعيد التعبيرية ، وأن يفضحا الطريق أمام تجارب درامية جديدة ، خلقت

جيلا بأسره من الكتاب . من بينهم « سلفي هيوارد » ، وأيلمر رايس ، وروبرت شروود .  
وثورنتون ويلانو ، وماكمويل أندرسون ، وكليفورد أودنس ، وحلي رأسهم الكتابان  
البدعان .. « لوتجر ميلر » ، و« تيسى وليانز » .

واهتم « أونيل » في دراماته بحياة الإنسان العادية ، تلك الحياة التي تسير في عمارها الطبيعي  
لدى كل شخص وفي كل يوم ، فإذا مكلمة عابسة ، أو نزوة طائشة ، أو لحظة عابرة تدبر اتجاه  
هذه الحياة فتتخبط آمال ، ونهار علاقات ، وعمل الملاك والموت ، وتلك هي المسألة الحقيقية  
التي تحسنا على التفكير في مصير الإنسان ، وفي الصراع الدائر بينه وبين ربه كما في مسرحية  
(ورد الألق) وبينه وبين القدر الطاغى كما في مسرحية (أنا كريست) وبينه وبين مجتمعه  
ومحاولان للاتكاء كما في مسرحية (القرود الكثيف الشعر) ثم بينه وبين الحيوان الذي يموى في  
أحائه كما في مسرحية (الإمبراطور جوتز) .

وإذا كانت شخصيات أونيل قد عطفها ضرورة للوقت لا تعاليد المسرح ، وجاءت لتعبر  
عن الواقع (الجواني) لا الواقع (البراني) ، وتعالج قضايا إنسانية لا مشكلات اجتماعية  
فلا تخاص لصاحبها من التناول من الدراما الواقعية التي تسير بالمنطق والتمسك والمطوية عن  
التعبير عن حياة الإنسان من الدليل ، عن نزواته وشهوته ، عن أمراضه النفسية ومخاوفه  
المستترة ، عن اللاعنوية في تفكيره والدائبة في سلوكه ، عن إحساسه بضيقه وضيقه بإزاء  
القدر الطاغى والمصير المحتوم فالواقع الباطني عند « أونيل » أهم بكثير من الواقع الخارجي ،  
وحلي الفنان أن يصوره بأنظمة الحادة ، وقوانه الصارخة ، وأن يعبر عنه تعبيرا مباشرا كما فعل  
هو في مسرحية (الاله الكبير يراود) إذ جاء حل لسان أحد أبطاله : « لماذا أنصاف من  
الرقص ، أنا الذي أحب للموسيقى والإيقاع والجمال والفتنة والغسل ؟ لماذا أنصاف من  
الحياة ، أنا الذي أحب الحياة وجمال الجسد والألوان الحية في الأرض ، والسماء ، والبحر ؟  
لماذا أنصاف من الحب ، أنا الذي أحب الحب ؟ لماذا أنصاف ؟ وأنا الذي لا يخاف ؟ لماذا  
أنتظر باستقار نفسي لكي يشق حل الناس ؟ لماذا أتمادى في احتقار نفسي من أجل أن  
أفهم ؟ ولماذا أسيئ من فوق كل هذا الحجل ولزهر يضيئ كل هذا الزهر ؟ لماذا أعيش في  
تقص كما لو كنت عمرا أكره الناس وأبغضهم ، وأنا الذي أحب الصلابة والسلام ؟ لماذا  
أخطف بلاجلد بالي ، فكان علي أن أرتدى درعا لكيلا أنس أسدا ، أو بالأحرى أني الإله  
الأرضي ، لماذا أخطفني على الإطلاق ، لماذا بحق الشيطان ؟

ولذلك اتجه «أوبل» إلى (الدراما الصغيرة) حيث يتمكن فيها من العرض الذاتي لا الموضوعي المسرحية يعكس ما فعل «هريك أس» ، وحيث يستخدم المونولوج الداخلي للتعبير عن حمى الشعور وتيار الوعي ، بخلاف ما فعل «برناردشو» ، وحيث يستطيع أن يتخطى جلالاً متساوياً من مواد قد لا تصلح بغيرتها للمسألة ، على غير ما وجدنا عند «أنطون تشيكوف» ، وحيث يكون الرمز غالباً على التحليل ، فبقلت بذلك من الحقل الرابع الذي أقامه الواقعيون ..

ويرى الناقد «جوريف وود كوتش» الذي يشبه على ما يبدو «بيا يفي» من حيث اعتقاده بأن العالم (البروجاوي) غير (تراجيدي) القزعة بسبب ما يعود من تمام وولار ، يرى هذا الناقد أن «أوبل» قد قطع في سبيل إحياء المسرحية (التراجيدية) شوطاً بعيداً من ذلك الذي قطعه «أس» ، وهو يصف مسرحيات «أسن» بأنها «وسائل إيجابية» ومن ثم كان لها (معنى وعقري من بعض الوجوه) ، على حين أن مسرحيات «سوفوكليس» وشكسبير ، وأوبل ، لم يكن لها من معنى سوى التخلي على أن الكائنات البشرية ، لا يصبحون عظماء مرموز الجانب ، إلا حيناً يستنشط بهم الغضب ، وتستبد بهم الشهوات الجامحة ، وبعض «كوتش» في دعواه ، مدلل على أن «أوبل» مؤلف «تراجيدي» بطريقة عصرية ، فيقول : «إن أوبل شأن كل كاتب مسرحي عظيم يجب أن يراعى مقاييس جهوده ، وقد شاء القدر ألا تكون تلك المقاييس مثل معايير الآخرين فومعايير الإنجليز لهذا «اللياصابات» ، وإنما هي معايير (ميكولوجية) عصرية»

(وسيكولوجية) «أوبل» المستعج ، قد عبرت الكثير من الناس بمقدار ما عبرتهم عصرية فواعده الفنية ، ومن لمساته العصرية أيضاً اعتقاده القوي بأن الموضوع الأكبر هو الصراع بين ملادية والدين ، وهو الصراع الذي به في شأنا مسرحية القلة (الحداد يلقي بالكثيرا) والتي قال عنها في عام ١٩٢٦ : «إنها مسرحية (سيكولوجية) حديثة ، تستمد موضوعها الأساسي من قصة أسطورية قديمة من أسس اليونان» ، وهذا كله هو ما يسميه المسرح «كوتش» : (البحث عن كفة عصرية لكن من «أسكيلوس» وشكسبير ..) .

فلير وجه المسرح .

ولكن الافتراض الراسخ الذي اقترضه كتاب (التراجيديا) القلبي من أن قلب المسرحية

الناض يوجد في مستوى أعمق من التاريخ ، مستوى ثابت لا يتغير . ، مستوى لتحليل فكري (ميتافيزيقي) ، دلع «أويل» إلى أن يُخلق في آفاق خارج حدود مملكة (الترجيديا) ، بل لعلها في رضى الناقد الدرامى الشهير «أريك ستل» خارج ناق الخيال كذلك ، وهذا ما صرح به «أويل» بقوله : «إن معظم المسرحيات الحديثة ، حتى أكثر ما تصي بمملكة الإنسان بنعيب الإنسان ، ولكن هذا لا يمتنى في قليل أو كثير ، كل ماأنا معنى به هو صلة الإنسان بالخلق .. بله » .

على أننا نجد «أويل» في مسرحياته التي كتبها بعد ذلك ، يرداد إعرافاً هي مادة للحياة ، ونجاءل للمجتمع والتاريخ ، تلك العوامل التي سررت أساطين الترجيديا من قبل ، وقبل على موضوع ذلك الكائن الناض . الإنسان . يستطلع كنه ، ويكشف عن سره ، وسر الذات الإلهية معاً ، وبذلك انضلت (الترجيديا) معه إلى الجهول الذي لا حدود له ، حتى أن قول الفيلسوف «جورج سيمل» في أصحاب المذهب النعبي ، ليطبق على «أويل» أكثر مما يطبق عليهم ، وذلك أنهم - على حد تعبيره - يحاولون القبض على رمام الحياة في جورحها ، ولكن بدون مضمونها !

أما من حيث (التكنيك الدرامى) ، فقد ابتدع «أويل» قوالب مية جديدة ككتافات العلول في (الإمبراطور جوتز) ، والكورس المعصرى في (المترد الكتيب الشر) ، والألفه الومزية في (الإله الكبير يرون) ، والحوار الجانبي في (جميع أبناء الله لهم أجنحة) ، كما حمد إلى اللهجة الدارجة خطوعها ومسحها بأسلوب المسرح ، واستعملها أداة للتصير المباشر ، وأنسجاً لمحاوفاً جديدة في وضع الأثاث على المسرح ، وفي إدارة شخصيات المسرحية ، وفي اختيار الملابس والأصوات والألوان حتى يكون لكل عنصر دلالة الرمزية ، وحتى تشيع فكرته في جو المسرحية كله ..

ولقد استطاع «أويل» بفضل براسته في التعبير وفهمه لخصائص المسرح ومعرفته للطابع البشرية ، فضلاً عن إلمامه للمرحف بشكل (الدراما) ، وإطلاعه الواسع على تحليلات «فرويد» وتلميذه ، «أدلر» و«وينج» ، أن يعيد النظر في غاية القنآن ووسائله على السواء ، وأن يجعل من فنه حركة ثورية في تاريخ التأليف المسرحى ، ولأن كانت (الترجيديا) هي قصة المصير الإنسانى ، (فالترجيديا) اليونانية هي (ترجيديا) القدر ، حيث يكون مصير الإنسان في عهده ، (والترجيديا الشيكسبيرية) هي (ترجيديا) الشخصية ، حيث يكون مصير



الإنسان في إرادته ، وبالعانة والموت يرضى أبطال المسرح الإغريق ، والشكسبيرى ، الإله لكي يحملوا الخلاص ، أما «أونيل» فكان عليه أن يتكافأ مع جمهور النظارة ، الذى غالباً ما كان يرتاب في وجود الله ! وتغلباً مع عصره ، كتب «أونيل» (تراجيديات) الشخصية (الميكولوجية) ، حيث يكون مصير الإنسان في العوامل الوراثية (والبيولوجية)

ولكن إذا كان الإنسان هو عبي مصره ، فلا يمكن أن يكون هناك خلاص وإنما دائرة لا تنتهى من الخطيئة والذنب ، تقول «لافيا مانون» في مسرحيته (الجناد ياتق بالكثرا) . لم يكن هناك إنسان ليحافى ، فكان حل أن أحاقب نفسى ! «وحيناً ترحل مع «أورين» إلى جزر البحر الجنوبي ، وتتفتح أمامها تبا جديدة ، دنيا وثية متحررة من قيود النفس وأخلاق الضمير ، أومتحررة من «فرويد» على حد تعب «جون جاسز» ، يقول «أورين» وهى تمتع ببلورية «لا . لست حرة . إن بيتنا شيئاً مشتركاً .. اللب الذى اقترضناه»

ولقد شخص «أونيل» مرض العصر الحاضر بقوله : «إن الإله القديم قد مات ، ولم يحل محله إله جديد» . ولكن يسمى الإنسان إلى عصر الآله ، عليه أن يكون دون المستوى الإنسانى ، أما حرية الحب قد أرخصها حب الملك ، وأما حرية الاعتقاد قد بذلت تضحيات ، تلك هى فلسفة «يوجى أونيل» ، القى مرجعها بحتمية «جون كاتس» ، «وسيجموند فرويد» ، لكي يخرج لنا النوع الوحيد من البطل للمسرحى في القرن العشرين . البطل ضحية الظروف ..

### البطل ضحية الظروف :

ولقد صور «أونيل» هذا البطل في ثلاث مسرحيات تميرية ، وطبع فيها أقصى طاقاته الفنية ، وبلغ بها قمة الفن المسرحى ، وهى (الامبراطور جوز) ، و(القرود الكثيف الشمر) ، و(الإله الكبير براون) ، وكلها يضم فيها غيظ تعبى وأسد ، وموضوعاتها حل المرتبب . العلاقة بين الإنسان والمجتمع والله ، وعلاقة كل بالآخرين ، (فالامبراطور جوز) تدور حول العلاقة بين الإنسان ونفسه ، و(القرود الكثيف الشمر) حول علاقته معجسه ، و(الإله الكبير براون) حول علاقته بالخالق . بالله ..

ولا شك أن هذه المسرحيات الثلاث تؤلف لها بيتها نسخاً فلسفياً متكاملًا ، وأن «أونيل»

الترحم فيها جميعاً معجاً واحداً هو تصوير ضعف الإنسان وضآلته ، وقسوة الكون وضاروته ،  
 وحطه الإنسان إلى إيجاد محط من الحياة والتفكير يكفل له قدراً من الرضا النفسي والفيضة  
 الروحية ، ذلك أن « فونيل » قد حاول استكمال الصور التي يرسمها لأبطال مسرحياته الثلاثة ،  
 أو الصورة التي يرسمها لبطله (الدراسي) في مستوياته الثلاثة ، لا يستطيع أن يتخلص من  
 الصراع الذي يهبط عليه أبداً ، الصراع بين ما يحسه من ضآلة الفرد وتعاونه ، وما يراه من  
 ضخامة الكون وقوته الساحقة

وهذه المسرحيات الثلاث اذ تدور حول ظاهرة الشقاء الإنساني ، تؤكد لنا أن هذا الشقاء  
 ليس هو الشقاء للمادى أو الاجتماعي كما قد يتبادر لنا من معناه المباشر ، وإنما هو الشقاء  
 (المتافيزيقي) إذا نحن نظرنا إليه في معناه العميق . وصحيح أن هذا الشقاء قد يجد أسبابه  
 الأولى في كلمة عابرة أو قزوة طائشة ، قد ينشأ عن كلمة لها إهانة أو موقف فيه تحريج ، ولكنه  
 في النهاية يؤدي إلى الخراب والتمرد ، إذا ما صادف الإنسان الذي يستجيب له .. إذا  
 ما صادف البطل ضحية الظروف ..

والبطل الرئيسي في كل من هذه للمسرحيات الثلاث ، إما إنسان جريح الكرامة ، أو مهين  
 الكبرياء ، إنه الزعيم الشقي الذي يثار لضميره من الرجل الأبيض ، وهو (الوقاد) للسكين  
 الذي يثور في وجه الجميع الراسخين ، وهو (السان) البائس الذي قدم معه قرباناً لإله العصر  
 الحديث الذي يسمونه التلجسح ..

والآن لتناول هذا البطل بادهي بالمستوى (السيكولوجي) الذي يمثل في مسرحية  
 (الإمبراطور جوتز) التي وصفها « باريث كلاوك » بأنها « عرض للفن لحظف مفرج يضطرم  
 في صدر زغبي نصف متحضر ، إنما نوع من الكشف بترتيب مكروس ، من للنساء البطولية  
 لزئوج الولايات المتحدة » .

#### الإمبراطور . أول المستوى السيكولوجي .

فهذه مسرحية تصور خادماً زغيباً في عرينات البولان بالولايات المتحدة . « يرتكب من  
 جرائم القتل والسرقة ما لا حد له ولا حصر ، إلى أن يحكم عليه بالإعدام ، وفي السجى في  
 انتظار التنفيذ ، يتمكن من الفرار إلى إحدى جزر البحر الكاريبي ، حيث مزاج الغضب  
 المتفانية ، التي يعمل فيها بوجسه من الزئوج ، وحيث يمكن بمساعدة أحد المستعمرين

الإنجليز من خلع الزوج البسطاء ، وتصيب فيه إمبراطوراً عليهم . ولكنه لم يحكم شيء بالحلب والقانون ، بل حكمهم بالحروب والكراهية ، حكمهم بالألقانون ، لأنه تصور فيه أكبر من القانون ، فهو يقول : « القانون لا يتعلق على ١٢ » . ألا تسمح ما أقوله ذلك يا سيدي ؟ إن هناك لصرواً صغراً مثلك وأصوباً كبيراً مثلي .. السرقات الصغيرة يدخل أصحابها السجن ، آجلاً أو عاجلاً .. أما السرقات الكبيرة ، فإنها تجعل منك إمبراطوراً ، وتضعك في قائمة الجدد .

ولأنه إمبراطور من صنع نفسه لا من صنع الشعب ، من صنع السرقات الكبيرة لا من صنع الكفاح الشريف ، كانت الأكلوية عنده هي القانون ، والحزقة هي مصدر السلطات ، ولكي يحمي نفسه من غضبة الزوج ، استطاع أن يوهبهم بأنه يملك قوى سحرية هائلة تمثل له تلك ( السرطوشة القصية ) التي لا يقتل إلا بها ، والتي لا توجد إلا عنده ، فالزوج يقتلون بحراطين من الرصاص ، أما هو فيسرطوشة من القصة ، وليس لأحد أن يقطع له شرف قتل ( الإمبراطور جوتز ) إلا ( الإمبراطور جوتز ) نفسه ، فهو يقول : « وإياها ضمن محدثي الكبرى ، لقد أنعمت بهم أنني صنت سرطوشة قضية خاصة بي ، وأنصرتهم أنه عندما يجيء الوقت المناسب سأقتل قسبي ، وقتلت لهم إني الرجل الوحيد في العالم الذي يستطيع أن يقتلي ، فلا أمل في أن يحاولوا قتل »

ونمت اللبة واستطاع الإمبراطور أن يتم بالطائفة حل نفسه وماله وسلطانه ، وأن يسمى بين الزوج دون أن يطمع زيجي حالته من الخلف ، ودون أن يقتصره جانيه من ورثه الأشجار ولكن الزوج لم يحملوه ، ضاقوا به ، وخطرت وغروره ، وبدعوا يتبنون الثغرة عليه ، وكانت ثورتهم شيئاً حقيقياً حقاً .. لما حلقوه ولا سطوه ولا دموا له اللحم في الطعام ، وإعما تركوا له البلاد وفروا إلى الغابات ، تركوه ملكاً بلا مملكة ، إمبراطوراً بلا شعب ، إلماً بلا حيد ، إذن القاتورة قد نشبت ، وليس حل الإمبراطور ، إلا أن يبحث عن طريق للهروب . والحقيقة أن الزوج عندما تركوه ، لم يتركوه وحده غاماً ، وإعما تركوه نفسه ، لماد يشع جبار اسمه . الحوف ، ويعد الإمبراطور نفسه طبعاً تتزعه الحواف ، وفريسة تطاردها الأشباح ، ومع ذلك فلا قرار ، ولا أمل في الفرار الأجانب كلها موصدة ، وليس أمامه إلا باب واحد ، هو باب التمتع والامتياز فهو يقول : « يا إلهي استمع لصعالي .. إني أبغى كالحظي المسكين ، إني أعرف أنني أخطأت ، أعرف ذلك ، فعندما أسكت جيف ، وهو

بشئ الزهر ، غلبى الغضب مصرجه قليلا . يارب ، إني أعطت .. وهؤلاء الزوج الحق  
عندما رفضوني إلى كرمى الإمبراطور سرت كل ما وقع في يدي ... يارب لقد أعطت .. إني  
أعرف ذلك . وأنا شديد الأسف .. صاعى يارب .. صلح الآثم للسكين .  
وهكذا يستمر يصارع الخوف التابع من أماته .. والحيوان الذى يعزى في داخله ، حتى  
يستبد به اليأس ويستحر . ويموت . وكما وقف « يروتوس » على جثان « يوليوس قيصر » ،  
يقف « ليم » على جثان حريمه . الإمبراطور « جوتز » ، وق يوح من الرياه الماسخر يقول :  
« حقا لقد فعلوا من أجلك الكثير يا « جوتز » ، أنت الآن ميت كالسمكة ، أين عظمك ؟  
وأين قوتك يا صاحب الجلالة ؟ وأين خراطيشك القضية ؟ »

### القرود ، أو المستوى الاجتماعي :

فإذا انتقلنا من المستوى ( البكولوجى ) إلى مستوى الاجتماعى . استطعنا أن ندخل  
بالإمبراطور « حورن » مرة ثانية ، ولكن في صورة « يانك » بطل مسرحية ( القرود الكتيبة  
الشمر ) إنها كما يقول « باريث كلارك » سلسلة من المشاهد القصيرة - تبدأ على ظهر  
الباخرة حيث يتسنى « يانك » ، وتنتهى في حديقة الحيوان حيث يلاق مصرجه . أو ربما حيث  
يتسنى أصليا

ورعما كانت هذه المسرحية ألغ من السابقة في قوة الدلالة ووضوح الفكرة . . فضلا عن  
روعة ( التكتيك ) وبراعة الحوار ، فلها هنا مسرحية يترابط فيها الموضوع والمثل ارتباطاً  
عضوياً ، أما المعنى فكأنه لى بنية المسرحية ، ظاهر في الحوار . وتستطيع المسرحية أن تستحوذ  
على اهتمام المكرى عما تنطوى عليه من مسرحية مأساوية ، وفكرة لاجتماعية ، ومواقف غريبة ،  
وأصالة منقطعة النظير . وإن غريرة حب الاستطلاع لدينا حينما نشط في البداية . ولكنها  
لا تجد الرضا التام إلا في نهاية المسرحية

والمسرحية تروى قصة كعاج حامل السمعة « يانك » الذى يوقد النار في جوف السمعة  
تحت مطبخ البحر ، ويقضى أيامه أمام الفرن ، يعزى ويمترق . ويسب تراب الفحم . وهو  
يعيش في غرفة من حديد مقفها محمض وجدرانها محاطة بالعلب ، وشكلها يشبه القفص  
الحليدي ، فيتقوس ظهره ، ويرر شعره ، ويعطى جلده بالبراد . ويبدو وكأنه فرد ومع  
ذلك فهو هادئ البال مرتاح التفسير لأنه أصيل . ولأن مهته لا يقوى عليها إلا الرجال .

ولأنه يتمتع لعالمه اتصالاً كاملاً فهو أقوى من الصلب لأنه هو الذي صنع الصلب ، وأشد حرارة من النار ، لأنه هو الذي أوقد النار ، وأحسن حالاً من ركاب الدرجة الأولى لأنه هو الذي يقبلهم من (ساوثون إلى نيويورك) ، أقصد يقول : لا شك أنه بدون توقف كل شيء ، بل يموت كل شيء ، الفوضى ، والدخان ، وجميع الآلات التي تحرك العالم ، كلها تتوقف ولا يعمل بعضها شيء .

ومحاول زميله « بادى » الساعط لتدبر أن يقصد عليه عالمه ، وينص عليه حياته فيسحر من السحبة الشبيهة بالسحج ، ومن الموقد الشبيه بالحصى ، ومن البحارة الذين يشيرون القردة اللعينة في حديقة الحيوان ، أو الرجال الأذلاء في سوق العبيد ، ولكن « يانك » يرد عليه مستكراً : « عبيد ، يا للهول ! إننا ندير كل المصانع ، وكل الأغنياء الذين يظنون أنهم شيء ، هم ليسوا شيئاً في الواقع ، إنهم لا يتصورون إلى شيء ، أما نحن الثيانيون فإننا في الطريق ، إننا في القاع ، ولكننا الكل في الكل .

ودات يوم تردد الأرواح فتاة رقيقة كأنها ملكة في ثيابها البيضاء ، إنها ابنة مليونير يملك نصف صناعة الصلب في أمريكا ، ويملك أيضاً هذه السمكة بما عليها ومن عليها من الريان والمهندسين ومحال الأفران ، والمضيفة أنها فتاة من فتيات (البورجوازية) الكبيرة ، تعيش بلا هدف ، وتغص بلا اتجاه ، وتضع نفسها بأنها بانتهاكها في الأحوال الاجتماعية إنما ترفع من مستوى الطبقات الكلدحة وهي تنزل إلى فحة الفرو لكي تكسب تجربة جديدة ، وبينما هي تتخرج من الأرواح وعلى العمال ، يقع نظرها على « يانك » وهو يحرق الفحم إلى فوهة القرن ، وقد نفوس ظهره ، واتراحت شتاه من أسنانه ، وأبرقت عيناها الصميرتان بصورة وحشية ، فتخرج صيحة أليمة وتبتعد وانحسرت يديها أمام وجهها لتحمي منظره ، وتندوى الصرخة في أذن ، « يانك » (ما الذي جعلها تصرخ ؟) يقول له صاحبه : « لقد أعانتك » ، لقد قالت إنك قرد كثيف الشعر . « ويبدو العليظة أقصد « يانك » أن يتقم منها ومن طبقها ، يتقم لنفسه وللملايين أمثاله من القردة كثيفة الشعر ، فهو يقول : قرد كثيف الشعر ؟ هيه . لا ريب أنها كانت تنظر إلى هذا المص ، قرد كثيف الشعر ، هذا هو أنا - هيه ؟ أينما القطيرة المزعجة أيتها الشاحنة للشحمة سأريك من هو القرد .

لقد حطمت « ميلدر » صورته المثالية من نفسه ، الصورة التي كانت تجعل لحياته انحما

ومعنى ، والى بلونها الآن ، أصبح عاطلا من أية قيمة ، عارياً من أى شعور بالانتماء .  
ومها بدل من محاولات لاستعادة صورته الثالثة ، قلب ينتج أيلك ، أيلدا ولن يعود كما كان .  
فقد طفت الصورة الحزينة الجديدة على الصورة للتالية القديمة ، وعلت الصمامة التى كانت  
من قبل مدعاة لصحة ، هى ما يربطه اليوم بالحلوى وكل ما هو حيوانى .

ورسو السفينة فنتجه « يانك » إلى المزارع الخامس فى ميوروك ، لكى يثار من طقة  
الرأسالى ، فلأمر كما قال له صاحبه ليس مسألة شخصية بينه وبينها ، بل مسألة طبقه بينه  
وبين الطبقة التى تنتمى إليها « أليس ذلك هو ما جعلى أحضرك إلى هنا لكى ترى ؟ كنت  
تنظر إلى الأمر بطريقة خاطئة ، وكنت تصرف وتتكلم كأنها مسألة شخصية يدك وبين تلك  
المفردة المسجفة ، فأردت أن أقنعك بأنها لم تكن إلا لحظة لطبقها ، كما أردت أن أوقظ فيك  
وعبك الطبيب . وعندك ترى أنه ليست هى وحدها التى يجب أن نحاربها ، بل طبقتها كلها ،  
فهناك جمهور بأسره على شاكلتها أهاهم الله ! »

ول واجهة أحد المحال التجارية ، بعد « يانك » وراء الناس معروفاً بألف دولار .  
بأكثر من ثمنى القرد الحلى بأكسله ، بكل ما فيه من رأس وجسد وروح ، فيعود ويهجم على  
دوى الباقات البيض ، فيحمله رجال الشرطة إلى السجن ، وفى السجن يحاول « يانك » عبثاً  
أن يثبت لنفسه وللآخرين ، أنه هو المصلب ، وهو البحار ، وهو العنان ، وهو كل شيء .  
لقد فقد يقينه القديم ، ولم يعد أمامه من يقين جديد . فالصلب لم يخل عنه ، وبعد أن كان  
مصدر قوته ، أصبح سبب ضعفه وسقوطه واستياده .

وهناك فى السجن يشير عليه أحد التزلاء بالانتماء إلى منظمة « العمال الصناعيين فى  
العالم » ، حيث يمكنه من طريقها أن يفتق ما يصبو إليه من أهداف . ولكن للنظمة ترصه  
هى الأخرى ، وتظن أنه غير أصيل ، وأنه عميل لدى طبقة الرأسماليين ، وأنه حيوان خال من  
للخ ، أو فرد كثير الشعر ، وبعد تلك المحاولة الفاشلة يدرك « يانك » الحقيقة التى لم يدركها  
من قبل ، وهى أنه هو نفسه المسئول عن الطغاب الذى يصابه ، « لا ميلارد » ولا المجتمع ،  
« وهذا ما حدث فى الآن ، لم أهد أنيى بالحياة ، فكنا كان المصلب لى ، وكنت أملك  
العالم ، ولم أهد أملك المصلب ، وملكى العالم .. »

ويحس من مرير الصباغ ، وشعور مؤس باللاجئ واللا انتماء ، يدبر « يانك » وجهها  
مربوفاً حارفاً كأنه قره على القمر « قل لى باعن فى علاك ، أيا الرجل على وجه القمر .

إنك مدعو حكيمًا ، فهل أبعد عنك الجواب ؟ أنسكب في دلتل الحكمة والمعرفة للصحيحة ،  
وقل لي من أين لهذا ؟ .

وأعبراً بنجته « يانك » إلى حلقة الحيوان ، لعلها تكون أدقاً وأهدأ ، وأعله يستطيع أن  
يتنسى هناك ، لقد أصبح التقدم إلى الأمام بالنسبة له شيئاً مستحيلاً ، إذن فلامر أمامه من أن  
يتجهز إلى الوراء شيئاً ورأه الانتماء ، وقف أمام القفص ( الغوريلا ) ، يجأطها بهجة تحمل  
في طياتها شعوراً حقيقاً بالتعاطف . « أنا لست على الأرض ولا في السماء أنجهي ؟ إنني في  
الوسط أحاول أن أفضل فيما منقباً معها معاً أعصف اللطفت ، وربما كان هذا هو ما يسمونه  
بالجحم ، هه ؟ أما أنت فإنك في القاع ، إنك أصبل ، لا شك أنبتا الكتلة المخطوطة ، إنك  
أنت الأصل الوحيد في العالم ؟ »

ويبقى مع ( الغوريلا ) على أن يقوموا معاً بآخر عاقلة للانتقام من المجتمع الرأسمالي ،  
ويكسر القفل الذي على باب القفص ، ويفتح الباب على مصراعيه ، ويخرج ( الغوريلا )  
ويجد يده مصافحاً : فصانقه ( الغوريلا ) بنصف حق يُسمى عليه ، ثم نمحه إلى داخل القفص  
وتتركه ، وتطلق وبعد لحظات يفتح من إبعائه ، ويقف بصموية على نفسه ، وبمسك  
بقضبان القفص ويسمى في كلمات حزينة مضطمة . « وأسيراً في القفص ، هه ؟ » ثم يترلق في  
كومة على الأرض ويموت ، وتصلب ( السانيس ) في عويل خافت حزين ، إذ ربما قد انتهى  
إليها أخيراً .. القرد الكثيف الشعر ..

وهكذا نرى أن فكراً ذكياً نالذاً يكنى وراء « القرد الكثيف الشعر » وأن فلسفة « يانك »  
ليست نابعة من خارج الموقف الإنساني القرد ، بل هي ناتجة عن آراء « لونييل » الخاصة في  
الحياة والمجتمع . وعلى أية حال ، فالفكرة تتبع من موقف إنساني حتمي ، « ويانك » في رأى  
« أويلي » ليس مجرد فرد ، بل هو رمز للإنسان ، ووجهة في الانتباه ليست مجرد ردة فردية ،  
بل هي مشكلة إنسانية ، وهذا ما عبر عنه « لونييل » بقوله : « إن القرد الكثيف الشعر إنما هو  
رمز للإنسان الذي فقد الشعور بالانتماء مع الطبيعة ، هذا الانتماء الذي كان يشبع به قديماً  
كحيوان ، والذي لم يستطع بعد أن يكتسبه على مستوى روحي ، وهكذا يجد الإنسان نفسه  
واقفاً في الوسط بين الأرض والسماء . مضطراً لهذا الشعور بالانتماء ، وهو يحاول أن يستعيد  
أمنه القديم ، ولكنه يطلق طيلة محاولاته صراوات من كل من الأرض والسماء ، وقد عبر  
« يانك » عن هذه الفكرة من خلال كلماته : » .

وهذا صحيح صحيح أن « يانك » يبقى رجلاً ، له صفاته وسجاياه الإنسانية ولكن الصحيح أيضاً أنه رمز إلى جوار ذلك ، ولكن هل من الممكن أن يكون إنساناً ورمزاً في آن واحد ؟ إن إنساناً مثل « هاملت » ، يمكن أن يرمز إلى بعض الخصائص أو المزايا الإنسانية ، بل يمكن أن يلخص طسفة كاملة ، لكن الكاتب المسرحي عندما يعمد قاصداً إلى استدعاء شخص ما ليكمل منه مثلاً للإنسان أو الإنسانية ؛ إما يقلل بالضرورة من قيمة العناصر الإنسانية التي يمتدح عليها عمله الفني ، وهذا ما تمناه « أوتيل » ، تخشياً ذكياً واحداً على المستوى الثالث من مستويات بطله المسرحي ، المستوى ( الميتافيزيقي ) ، أو ( الإله الكبير براون )

### الإله .. أو المستوى ( الميتافيزيقي ) :

إن ( الإله الكبير براون ) تصور طموح الإنسان وصراره ، من أجل أن يثبت ذاته ، ويوحد مع الطبيعة ، وذلك في أسلوب شاعري مشوان يصل أحياناً إلى درجة الوجد الصوفي والانتكاش الرومي ، وكأنه أشودة ( أبولو الدرامية ) ، إنها شديد انتصار ( درامي ) ، يتفق بفضل الإنسان من أجل أن يوحد به ذاته ومع الطبيعة وبعثتها من ألوما إلى آخرها ذات فتنة عاصفة ، وطريق الإنسان فيها ملتوية خلال وادي النقاسة ، لكنها تنتهي إلى الانتصار ، وهذا ما عبر عنه « أوتيل » بقوله : « إن ( الإله الكبير براون ) من بعض جوانبها مسرحية ( أسرار ) تدور حول سر الشخصية والحياة ، بدلا من أن تدور على موضوع بوليسي محدد ، إنها مسرحية لا تفهم بالمقل بل بالشعور والإحساس » . والحقيقة أن ( الإله الكبير براون ) أكثر امتلاكا بإحساس الشاعر بالإيقاع وبالتناسق ويتنوع الحياة ، من أية مسرحية أخرى ، ولتلفه فيها تميز عن ظلال لغات نصف مضمومة ونصف محسوسة ، ومن الصعوبة بمكان وصفها في جمل وعبارات ، فإذا لم تميز ، أنتت ظاهراً ، لكن الأسلوب إيجالا أكثر ملاءمة للموضوع .

إن « ديون أنطوني » واسمه مكرن من « ديوييوس » . الإله الإغريقي القديم « وأنطون » . القديس المسيحي المعروف ، إنا يمثل باقبول الوثيق لمخلاق للحياة وهو في حرب أبدية مع الروح المسيحية ليلالة لتفيل العذاب ، المتكررة للحياة ، ذلك الصراع الذي يزيد في زماننا الحاضر إلى إرهاب الطرفين ، إلى كبت الجانب لمخلاق في الحياة وبسببه عقباً ، وإلى تشويه ماعلاقة تحول من صورة الإله « بان » إلى صورة « الشيطان » ثم إلى



١ مصوفوليس « الذى يسحر من نفسه من أجل أن يشعر بأنه حى » .

لقد اجتمعت فى شخصه التبعة ( الرومانسية ) والزورة الحيه ، عاش حياته لغنائاً يصعد لأوتان الحب والطبيعة والخيال والجسمال ، كما عاش فلسكاً يتناول الحياة ويصلد عن الناس ، ويصافى ما فرسه على نفسه من « ملسوشية » فتاة ، قضت عليه فى نهاية الأمر ، ولكنه يموت ، وعلى عياه الوسم ابتسامة السرور للتألم أو الفرح الحزين

« ومارجرىث » هى السلالة الحديثة للبشارة « المارجرىث الفانوسية » ، « أو « مارجرىث » المتحدرة من ( روباى فانوس ) للشاعر العظيم « جوتيه » ، إنها المرأة الخالدة التى تتم بخصيلة البساطة ، ونحيا حياة العطرة ، ونسهر عن كل شىء إلا عن الوسائل التى توصل بها إلى تحقيق غايتها فى الحياة ، أو غايتها من الحياة ، وهى المحافظة على السبل : والإبقاء على الحرية . « وسيل » هى التوحيد الحى « لسيل » رمز الأرض الأم ، وهى « لومس » للتبودة التى تعاقب العلة والعطش فى عالم من القوانين غير الطبيعية ، ولكنها تحل الألفة والازواء عند أتباعها من اللبوديين ، أولئك الذين راحوا ضحايا ما فرضوه على أنفسهم من قوانين ، فهى التى تلهم « ديون انطونى » إيمانه بالحياة من حيث هى حياة ، وهى التى تنزل على روح « براون المختصر » : « أأنا الذى فى السموات .. »

أما « براون » . ( الإله الكبير براون ) ، فهو الأسطورة المادية لإله المصر الحديث الذى يسمونه النجاج ، وهو يقيم حياته على الأشياء الخارجية ، الأشياء ( البانية ) ، أما داخله فعراغ ويذاب ، إنه مخلوق غير مبلغ ، ذو لحايد اجتاهية سطحية ، وهو نتاج عرضى ، ألقاه تيار الرغبة الأبدى العميق فى بحيرة راكملة المياه ، وهو يؤكد وجوده على حساب الآخرين ، يشترى الحب دون أن يجب ، ويشترى الحياة دون أن يجا ، ويشترى الإبداع ولا قدرة له على الإبداع . ولذلك نراه يموت ، عندما يتقطع مورد رقه ، عندما يحجب بصره بلبه نور النجاج وكان يجب أن يموت لأنه توهم أنه يستطيع أن يقضى على الحب والإبداع ، ولكن الحب والإبداع هما مبدأ الوجود والحياة ، والحياة لا تموت ، والوجود لا يكون للعدم

وهكذا على صلب « سيل » ، رمز الأرض الأم ، ورمز الخناك والرحم والولادة من جديد ، يموت ( الإله الكبير براون ) ، وعلى شفق « سيل » يمزج « أوبيل » نشيد الحياة : « أبداً يعود الربيع حاملاً فى صفه الحياة . أبداً يعود أبداً .. أبداً يعود الربيع ، وتعود الحياة ، ويعود الصيف والحريف واللوت والسلام ، وليندا .. أبداً يعود الحب

والحمل والولادة والألم . ويحصد الريح حاملاً في صلبه قلس الحياة حاملاً نافع الحياة  
التألق الخيل » .

\* \* \*

إن « يوحنا أويل » ، الكاتب للسري العملاق ، لم يكن فحسب صرخة في وجه  
عصره ، بل صرخة في وجه كل العصور ، لأنه لم يكن فحسب كاتباً لعصره ، بل وكاتباً لكل  
العصور .

## الصرخة العاشرة

« أليير كامي »

الإنسان... ذلك للمحبل

« استمرت المناقشة لكي أظل ونيًا للأرض .  
ومازلت أقوم بأن هذا العالم ليس له معنى بغير  
عليه ، ولكنني أعلم أن هناك شيئاً في العالم ، له  
معنى... وذلك هو الإنسان »

« أليير كامي »

مات جيتا ، وهو الفيلسوف الذي عاش طوال حياته القصيرة يتنادى بمسألة الموت  
ففي يوم الاثنين ، الرابع من يناير عام ١٩٦٠ ، وفي الساعة الثانية والربع ظهراً ،  
اصطدمت سيارة تسير بسرعة جنونية على طريق (سانس باريس) بشجرة من أشجار  
البوط ، وأسفر الاصطدام عن حادث مروع ، فبعد حطام السيارة صر على امرأتين في حالة  
إغماء ، وسائق مصاب مات بعد الحادث بالرغم من قيامه ، هو الناشر الفرنسي الشهير « ميشيل  
جايلارد » ، وشخصي رابع مات للحظة ، والدم يتدفق من رقبته ، وعلى وجهه أمارات  
الدمعة ، وفي إحدى يديه علامة مستهولم ، وفي العبر الأخرى ، علامة تعجب ؟ وجسم  
فشتوا جيويه ، وجدوا ما بطاقته الشخصية ، وعليها هذه الكلمات

( أليير كامي ) ... كاتب ، ولد في ٧ نوفمبر ١٩١٣ ، في موندوق ، مديرية بمسطنطية )  
ولم يكن أمام حقق العالم كله ، إلا أن يعلنوا الحقد الفاسق والروحي على المفكر  
الفيلسوف الذي على أنقاض عصره وحلول أن يجد لها القنوه ، وعلى رجل السياسة  
والاستطلاع الذي ظللاً تاضل من أجل قضايا الكرامة والمناخ والمحربة ، وعلى الأديب الروال  
المسرحي الذي أنقل ضميره البعث من مصر الإنسان ، وعلى الكاتب الصحفي الذي عاش

وقلبه ينضى بنسابة الجليل

ولم يجد متفقو العالم كله ، العزاء في تلك الككلات العشر ، التي كان ، أمير كامبي ، يحيا  
أكثر من غيرها ، ألا وهي : ( العالم ، المذاب ، الأرض ، الأم ، الناس ، الصحراء ،  
الشرف ، الميؤس ، المصيبة ، البحر ) .

وإذا وجدوا العزاء في الككلات الثلاث التي لحقت حياة أمير كامبي ، وفكره ، وكأنما  
هي ألقابهم الثلاث ، وهي : ( العبث ، والغرر ، والثورة ) .

فإن العزاء الحقيقي لكل متحف هو أنه كان له شرف الانتساب إلى العصر الذي عاش فيه  
« أمير كامبي » ، بحيث كان قلبه ينضى وقلب هذا الرجل في حصر واحد

حياته هي حياة أبطاله .

إن حياة أمير كامبي ، وكتابات وجهان لحقيقة واحدة ، أو هما وجه واحد لحقيقة واحدة ،  
فحياته هي حياة أبطاله ، بحيث لا يمكننا أن نعرق بين الإنسان « أمير كامبي » الذي حمل آلام  
العصر عن كتفيه وتحملها بكل الشجاعة والشرف ، وبين أبطال مثل « سيريف » ، و« كالييف » ،  
و« ميرسو » ، و« دوز » ، ممن حضروا في طريق الأمانة والعدالة إلى قمم مدى ، وتحملوا بطولية لا تحلو  
من تضحية هذا بيت الطريق

لقد ذلّ « أمير كامبي » وسط صراعات العصر ، وهو عصر عزله التناقض ، وانفصلت  
فيه السياسة عن الأخلاق ، والقيم عن المجتمع ، والفكر عن الحياة ، وبالتالي بات العصر يؤمن  
بموت القيم التي تخبر ثقافة الوسيط بين الله والإنسان ، والتي كان من شأنها جلب الطمأنينة إلى  
ما سبق من تمرد إنساني ، فليس همّ العصر مجرد القول بأن بعض القيم قد أصبحت عارية من  
كل معنى ، بل راح ينزع إلى يد إحسان وجود القيم على أي صورة من صور المطلق ، وهذا  
كانت القضية الكبرى التي واجهت « أمير كامبي » هي خلق قيم جديدة في عالم متناقض ، دون  
بحث الحياة في القيم التقليدية القديمة ، التي حول عليها التاريخ

وكان صيحاً على « أمير كامبي » في عالم متناقض يفتقر إلى صفة للعالم ، أن يخلق قيماً  
جديدة دون أن يبدأ بحمل التناقض ضمه قيمة من القيم ، ومن ثم راح يستبدل موت القيم  
الإنسانية بالتأكيد المستمر على حقيقة المسؤولية الإنسانية ، وبالتالي فإن الصورة التي انبثقت في  
أحواله الفكرية والأدبية ، ليست إلا صورة البطل وقد حرم من كل عوالم ( ميتافيزيق ) ،

فليست هناك قوى حارقة يبيب بها ، ولا قيم متوارة يرتكن إليها ، فهو قد ترك ليصير قلده نفسه ، ويسحه وفق هواه ، وحيداً بلا عون أو نصير .

وهذا معناه أن أدب النرد لا يقدم الحياة على أنها وضع مستقر ، بل وضع لا طريقه إلى الاستقرار ، وتلك هي التجربة التي يكابحها الوجود الإنساني ، والتي يسميها «جان بول سارتر» : العذاب . وتلك هي مسئولية كل فرد من الأفراد ، والتي يطلق عليها كذلك لفظ الحرية . وتلك أيضاً هي الصورة التي رسمها «أنسويه مالرو» للوضع الإنساني وهي الأساس الذي يقوم عليه ما أسماه : للصير .

وتلك هي ديبا «ألبير كامى» : إنا الدنيا التي يقف فيها «ميرسو» الغرب ، والتي يقف فيها «دكتور ريو» الذي يصارع طاعوناً لا تزال طبيعته رمزاً مجهولاً ، وهي الدنيا التي يرمز لها «بصود البق» والبحير المصحى ، وحالة الحصار : إنا الدنيا التي تقف على كل فرد فيها كما تقف على «سيريغ» أن يدفع حجر الميث إلى أعلى سفح شديد الانحدار ، ليمود فتدفع مرة ثانية فاندفع من جديد .

وبنفس الدرجة التي لا يتكبد بها «كامى» دليل التناقص أو ما يسميه الميث ، لا يقع بمجرد السطح أو الاستسلام ، فعلى البحر الشاسع كما يرى السبح الرهيب ومرسى أساطيل أدبه . هذا كله ، كان لزاماً عليه ، وقد حمل في كباته كل صرخات العصر ، أن يتجاوزها بحماسة العاطف للفرح وحسه الأخلاقي المشجع ، ليستكرر كل فعل يؤدي إلى عذاب الإنسان ، ويوقظ في النفوس معنى الملامة والأمانة والشرف ، ويعمل على إعادة السياسة محرفاً أخرى إلى حرم الأخلاق ، ويقف في صف الأخلاقيين الفرنسيين الكبار في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، ويكون كما وضعه «سارتر» بحق ، أنظر خطاه «شاتوبريان» وأكثرهم حكمة وشجاعة .

وهكذا ألف الناس كلمات مثل العدل والأمل ، والنبل والشرف ، والأمانة والملافة ، تخرج من فم «ألبير كامى» تسيل على لظفه ، وتنطق بها أطلاله ، وتبشر بمساعدة بشرية من نوع جديد .

#### تواجهينا الإنسان والعصر :

وتقدر ما كانت حياة «ألبير كامى» هي حياة أطلاله ، كانت الأحداث لحظة في حياته

هي اللوحة التي كتب به أعماله ، وهو مفاد يتزف عرفاً وهدماً ، ليرسم في النهاية تلك اللوحة المتساوية للحوار للتبادل بين الإنسان وعصره ، وهو الحوار الذي لخصه «أليير كامى» في بداية كتابه (أسطورة ميزيف) بجلتين اليتين من أجنحة بندار .

«ياضيق للحياة لا تقصرى إلى الحياة الأبدية ، بل استمدى للممكن حتى النهاية» . وكانت حياة «أليير كامى» بالفعل محاولة لاستفاد للممكن حتى نهايته ، وإن لم يغب القدر الإنساني من أنقى هذه الحياة لحظة واحدة وكأنما كان لها بالرصاد ، حتى كانت مأساة موته . هذا الموت الظالم . هذا الموت المستحيل .

ومع أن «أليير كامى» نفسه لم يكن يستحسن خلق الأساطير والتشويق الصنفي حول حياته وشخصيته ، وكان يؤثر أن يجد الناس في كتبه وكتابات ما يهمهم أن يعرفوه ، فإننا نستطيع أن نستخلص من حياة تلك الخطوط والظلال ، بل والألوان التي أسهمت في رسم تلك اللوحة (الترابعية) للنهاية .. «أليير كامى»

فقد وُلد في السابع من نوفمبر عام ١٩١٣ في مدينة (مستوى) التابعة لمدينة (قسنطينة) بالجزائر ، وكان أبوه «فوسيان» حاملاً ذراعاً إلى مصرعه بعد عام واحد من مولد ابنه الثاني «أليير كامى» ، في معركة (المللون) في الحرب العالمية الأولى . جمجمة مفترقة .. أحصى أسبوع طويل في صراع مع الموت ..

أما أمه فتصبر من أصل أسباني ، وكمن من مناسبة ففصح فيها «كامى» عن الراحلة (الرومانسية) التي أنشد بها هذا الأصل الأسباني ضمير المباشر ، وقد تزجت أسرته بعد وفاة عائلها إلى حي فقير مكثظ بالسكان في مدينة الجزائر ، حيث عاش «كامى» مع أمه وجدته لأبوه وشغاله وأنشبه الأكبر في شقة مكتوبة من غرضي ، وولحت أمه تعمل خادمة في بيوت الأخياء لتصل هذه الأسرة ، وقد وصف «أليير كامى» الجو العام لهذه الفترة من حياته في كتابه (الظهر والوجه) بقوله :

«لقد ما يشعلني التفكير في غلام كان يعيش في أحد الأحياء الفقيرة .. ياله من حي ويللتزله من منزل . لم يكن يتألف إلا من طابق واحد ، ودرج لا يعرف النور وحتى يومه هذا ، وعلى الرغم من مرور سنين عديدة ، يستطيع هذا الغلام أن يحدس طريقه إلى هناك في أنفلك الليالي ، وهو يعرف أن في استطاعته قهر هذه الدرجات دون أن يتضرر أبداً . لقد نكته كبيت وسيطر على مشاعره ، ولا زالت قلعه تعرفان المسافة بين الدرجتين من درجات

السلم بالإحساس المجرد ، ولا زالت يدها تهمل من قضبان الدوابس هلعاً غريباً لا يقهر ، وذلك بسبب ما يجرى فوقها من الصراخ .

والحق « كامي » بمدرسة ابتدائية محلية عام ١٩١٩ بقى فيها حتى عام ١٩٢٤ ، حيث نقت موهبة نظر أستاذة « لوى جرمان » التي تمهده بالشجيع حتى حصل على صحة دراسية بمدرسة « الليسية » ظل « كامي » يتردد عليها حتى حصل على شهادة ( البكالوريا ) عام ١٩٣٠ ، ولّى أثناء دراسته اشتراك في فريق كرة القدم ، واهتم بالسرير ، وطسح إلى دراسة الصلحة ، ولعل « كلاسنس » وهو الشخصية الرئيسية في رواية ( السقطة ) التي كتبها « أليير كامي » ، يعبر تمهيداً بالغ الصديق من هذه المرحلة في حياة « كامي » ، يقول :

« لم أكن صادقاً في إحساسى وحاسى إلا عندما كنت أمارس الألعاب الرياضية ، وعندما كنت أخدم في الجيش فتقوم بتشيل للسرحدات التي تزديها بقصد التمتع والرفاه . وحتى في يومي هذا أبحال المكانى الوحيدى في العالم اللتى أشرف في رحابها بالبراءة مما الأستاذ وقد اكتظ بالمرحجى في مباراة يوم الأحد ، والمرح الذي أكن له حياً لا مثيل له في القوة والتطرف » .

### دفاع عن النفس :

وحاول « كامي » مواصلة دراسته الجامعية على أساس من عدم التفرغ ، حتى حصل على ( ليسانس ) في الفلسفة من جامعة الجزائر ، بعد أن أعد رسالة عن العلاقة بين الفلسفة اليننادية والفلسفة المسيحية ، مطلة في « القديس أوغسطين » والفيلسوف « أفولطين » . ولّى عام ١٩٣٧ حادوه مرضي التلرون الرئوى فهاه من الحصول على درجة « الأجرىسيول » وانتهت دراسته الجامعية عند هذا الحد ، لتبدأ دراسته في كتاب الحياة وكانت سنوات شاقة ، ماوس فيها « أليير كامي » عطف الحرف الصغيرة ، فصل نارة في بيع قطع غيار السيارات ، ونارة في مكتب سمار لأعمال التجارة البحرية ، ونارة في إحدى الوظائف في مكتب للأرصاء الحيوية ، إلى أن التحق بوظيفة صميمة في بلدية بلدية ، اضطر إلى التخلي عنها بعد أن كتب تقريراً عن سكان منطقة القبائل ، كشف فيه عن الكثير من جوانب الإنسان المادلى عند « أليير كامي » ، فضلاً عن أول مواقفه الشجاعة التي دافع فيها عن إحدى قضايها العسرة ، قضية سكان منطقة القبائل من العرب ، الذي يعيشون في

« يؤمن » وجوع يقصر عن مدلهما التميز ، في حين يعيش المستوطنون من الفرنسيين عيشة البذلح والاستغلال ، حل رغم أن شعب القليلة يعرف كيف يتكيف مع القوس ، ولا يحس بنفس الاحتياجات التي يحس بها الأوروبيون

وكان موقعاً عادلاً وشجاعاً ذلك الذي اتخذته « ألبير كامى » ، عندما واصل حملته من خلال جريدة « جمهورية الجزائر » التي كان يعمل بها محرراً صحفياً تحت رعاية « باسكال يا » ، فاصفاً المستعمر الفرنسي ، كشعاً عن زيف منطلقه وبطلان دعواه ، مستكراً الظلم من بلد يدهى أنه يحارب الظلم في غيره من البلدان ، ويتشلق بشعارات : الحرية والإخاء والمساواة

وكان « ألبير كامى » يتصور أن مصيره قد ارتبط بالجزائر ، أرض الشباب ، والبحر ، والشمس الباهرة ، وأن ولجبه يحتم عليه أن يساهم في بروج حضارة جديدة ، حصار ذات شخصية فريدة ، حصاراً يشترك في صنعها العرب والمستوطنون الفرنسيون ، وكان قد استطاع فوق أرض الجزائر ، وتحت شمسها المشرقة ، وبعد أن أسس فرقة مسرحية من الهواة سماها « مسرح الحفافة » كان يقوم فيها بدور الممثل ولؤلؤ ، والمخرج جميعاً ، استطاع أن يكشف الحقيقة المزدوجة ، الحقيقة الممتلئة في تالية إقليم البحر المتوسط ، والتي عبر عنها في أولى مؤلفاته ( الظل والوجه ) حيث تراه يؤكد الصلة الوثيقة بين هاتين الناحيتين من التجربة التي عاشها حتى التفتاح ، النضج الفزير من الشمس والبحر في مقابل مقام الإنسان وفقره ، الاستغراق للمتع في ملذات الحس في مقابل الموت الذي يبدو أكثر إجماعاً بالربع والنساء ، انتعاش الرغبة والحنان في مواجهة حقيقة العزلة الإنسانية

وهكذا وهكذا في كل لحظة على أرض الجزائر ، نجد أن السعادة والشقاء يؤكد كل منها الآخر ، ويرجع السبب في عصف موقف « ألبير كامى » من كل منها ، إلى التناقض الكامن في وجودهما معاً متلازمين

ولكن هذه الآمال جميعاً ، سرعان ما ضاعت مدى ، لأن « كامى » دفع ثمن هذا التضحية وظيمته الصغيرة في بلدية الجزائر ، وعمله المصحف في جريدة « جمهورية الجزائر » كالكسب عداة للمستوطنين الفرنسيين الذين أرغوا الحاكم العام لبلدية الجزائر ، على طرده منها وترحيله إلى باريس



### دفاع عن النور :

وعاد «كلبي» إلى باريس عام ١٩٤٢ ، ليعدل محرراً صحفياً في جريدة «باري سوار» ، ولكن الحرب العالمية كانت قد اشتعلت ، وبدأ الزحف الألماني يتزور أوروبا ، ويحتلها بلداً وراء بلد ، حتى سقطت باريس ، واحتل (النازي) فرنسا ، وانضم «كلبي» إلى حركة المقاومة السرية في باريس ، ورأس تحرير جريدة «كفاف» التي جعلت شعارها (من المقاومة إلى الثورة) .

واستد الاحتلال (النازي) لفرنسا أربع سنوات «كلبي» بجنده بكل قواه ، وناشله في كل مناسبة ، ويواجهه بالكلمة الجريئة والموقف الشجاع ، وظل يحرر المقالات الاقتصادية لجريدة «كفاف» التي ينشر فيها القنصل إلى مكافحة الظلم ومقولة المدعول ، والوقوف في وجه قراصنة العصر ، وذلك كله سلاح العدل ، فمن كان يقدر قبحه ظالماً ، فقله الإنسان هو أن يكون عادلاً العدل .. ذلك للمتحيل ، أوكما قالت «دورا» في مسرحية (العادلون) : «ولكن ، لا . هذا هو الشقاء الأبدي ، نحن لسنا من هذا العالم ، نحن عادلون . هناك دفء لم يخلق لنا .. آه .. وارحمنا للعادليين ..» .

ويرد عليها «كالييف» في ذات المسرحية : «إننا نقتل لكي نبقى حياً لا يقتل فيه أحد ، نحن نقبل أن نكون عديمي لكي نخلق الأرض من جديد بالأبرياء» .  
لقد قاوم «أبي كلبي» الاحتلال (النازي) بكل قواه ، وشترك في حركة المقاومة السرية ، ونفى مع رجاله حل الطريق للرحيل ، وجرب معهم جراح العصر ، وعذاباته القسرية ، وواجه معهم لصير المشترك ، وتعلم كيف يتصدى للظلم ويثور على الجريمة مصداقاً لهذا (الكوجيتو) الذي صاغه «أبي كلبي» : «وكانا خلق للقرن العشرين : «أنا أنمرد فنحن إذن موجودون ...» .

وكان من جراء ذلك ، أن تمردت باريس في عام ١٩٤٤ ، وقول «أبي كلبي» تمرد جريدة «كفاف» الفنية بعد أن كانت جريدة سرية ، ومرحاناً باستقال من رئاسة تحريرها واعتزل الصحافة ، لكي يفرغ لقضايا الفكر والفن والأدب ، وإن ظل دائماً يحرص رأيه في القضايا الملحة حل عصر العصر ، وذلك في المقالات التي جمعها لها بعد ، في كتابه «مشكلات معاصرة» : حيث عالج مشكلات النسخ للفن ، والحرب الباردة ، واستنكر

الأروهاب الاستعماري في مدغشقر ، والاستيطان الاستعماري في الجزائر ، وأيد الثورات الوطنية في قبرص وإيجر وبولندا وألمانيا الشرقية .

وبعام ١٩٥٢ ، العام التل لظهور كتابه ( التمرد ) الذي أحدث ضجة ثقافية كبرى ، وأسفر عن النزاع الحاد بينه وبين صديقه « جان بول سارتر » ، وهو النزاع الذي أفضح عن التناقض الجذري العميق بين الممارسة الفكرية لدى « سارتر » والحماس الأخلاق لدى « كامي » ، ولكن النزاع سرعان ما تصاعد ليمار هجوماً مرّاً على صفحات مجلة « الأزمّة الحديثة » اشترك فيه إلى جانب « سارتر » فرسيس جاسون ، وميخون دي بولوار ، مما أدمى قلب « كامي » بأعنف الحراج ، فانحد في نوفمبر من نفس العام أميرة سياسياً هو استقلاله من منظمة « اليونسكو » على أثر السماح لألمانيا بالانضمام إلى عضوية المنظمة . وبهذا لاذ « ألبر كامبي » بالهزيمة والهزلة ، إلى أن كان عام ١٩٥٧ الذي منح فيه جائزة ( نوبل للأدب ) . فكانت تتويجاً لفكر « ألبر كامبي » وأدبه بعدما عاش حياته ابناً وطنياً للأرض ، بنى للبحر ، وفرح بالشمس ، ويمجد الثورة النور الذي ظلنا ألعب فيه الإحساس بالسعادة والفرح بالحياة ، وحدد له طريقه في مقاومة كل قوى الظلم والظلام . « في أسلاك ظلمات القضية التي تحيط بنا ، حاولت دائماً أن أبعث عن الطريق المؤدي إلى التغلب عليها ، لا من فصيلة أونيل نادر ، بل من وفاء غريزي للثور الذي ولدت فيه ، ومنه تعلم الناس منذ آلاف السنين أن يرحبوا بالحياة حتى في ساعة الألم والغضب » . ولكن الحياة هي التي ودعت « ألبر كامبي » ، قبل أن يقول كلمته الأخيرة ، وهو الذي قال عن نفسه في سيرته أيامه « إني مارلت في بداية أحوال .. »

#### من البحث إلى التمرد :

البحث والتمرد والفرقة ، هذه إند هي المراحل الرئيسية الثلاثة في آثار « ألبر كامبي » الفكرية والأدبية ، أما البحث فقد عالج في رسائله الفلسفية ( أسطورة سيريف ) ، ثم حاد وصوره أدبياً في رواية ( الغريب ) ، ودرامياً في مسرحية ( كاليجولا ) ، وعلى حجة ( أسطورة سيريف ) ، يصح « ألبر كامبي » فكرة الانتحار ، باعتبارها الفينوع الذي يصدر عن الجماعه الفكرية كله وهو ما ليس قضية ( حواس ) ، وإنما قضية ( استئلال جواب ) حل حد تعبّر « روبر دولوييه » .

فالاتسار بطرح قضية (معنى الحياة) ، وهو يرى بكل بساطة (الاعتقاد بأن الحياة لا تستحق أن تُعاش) ولكن «كلامي» يرفض الاتسار ، ويرى أن الحياة وإن لم يكن لها معنى ، فهي مع ذلك بغنى أن تُعاش ، وهذا التناقض هو الذى يحصر الإجابة الخاصة بـ «أبير كامي» ، ويبرر بطولته عند الآن .

وليس ذلك لأنه يؤمن بالعقل ، وقدرته على استغراق الحبيب ، والتمسك إلى الأبد بالشيء الذى تضيق معنى على هذا الوجود ، الذى يبدو غريباً من كل معنى ، وإنما لأنه لا يريد أن يتصلب على هذا العقل على الرغم من قصوره الواضح من ناحية ، ولأنه يرغب من ناحية أخرى فى التدرج بجميع أسلحة المنطق إزاء ما يسيبه (صمت الكون) .

ولكن . إذا لم يجد الإنسان للوجود معنى ، واستولى عليه الشعور ببساطة الحياة - فهل ينبغي أو يدعو ذلك إلى الاتسار؟

هذه هى المسألة التى يبدؤها «أبير كامي» ، فنظر المسائل الفلسفية جسيماً ، فالبحت فيما إذا كان العالم له ثلاثة أو أربعة أبعاد ؟ أو فيما إذا كان الفكر سابقاً أو لاحقاً للمادة ؟ أو فيما إذا كان الكون محدوداً أو غير محدود ؟ كل هذه المسائل فوشك أن تكون هزلاً وتبريحاً إذا بقيت بالمسألة الجوهرية ، وهى مسألة الحياة ، هل تستحق أو لا تستحق ما يبذل من أجلها من عناء ومعاناة ؟

وقد يكون القول بعشبة الحياة ، ونجود الكون من كل مغزى ، شيئاً قديماً عرفه الحكماء ورجده الفلاسفة . ولكن هذه الحكمة خالياً ما كانت تتخذ صورة النهاية التى ينتهى عندها الفكر ، أو الخاتمة التى تروى على شاطئها التجارب ، أما «أبير كامي» فيجعلها بداية الحركة الفلسفية أو مطلع التفكير الحر .

فهذا الفصل من حقيقة الموت ، وهذا التطل الساذج بتحقيق الآمال ، وهذا القبول المضطرب للنتائج عن التجارب ، وهذه الضحكة البلهاء التى تصدر عن السعادة ، كل هذا يبرره «أبير كامي» ، ويراه نقاداً ونقدافاً للذات ولجهاً للالحقيقة الجوهرية المروعة التى تواجه الفكر النواحي ، ألا وهى تجرد الوجود من كل معنى ، وما ينبع ذلك من شعور ببساطة الحياة ولكن كيف ينشأ للشعور بالمعنى لدى الإنسان ؟ أو بالأحرى كيف يجد الإنسان نفسه والتمسك فى قبضة الشعور بالعدم ؟

انواقع أن «أبير كامي» يشبه نشأة الشعور بالمعنى بمؤكد عاطفة الحب فى قلب الإنسان ،

كلما يبطل على الإنسان من حيث لا يدري ، إنه شعور مفاجئ وباتس في نفس الآن ، ذلك لأنه ليس هناك ما يبيته ، ولأنه يظهر في أفقه مظاهر الحياة اليومية أو السلوك المعتاد ، عند منطقي شارع ، أو في دلتل مطعم ، أو على عتبة المقهى . ومع ذلك فإن كل شيء يتغير نتيجة لهذا الشعور ، الذي هو تجربة شخصية خالصة يصعب نقلها إلى الآخرين .

ويصف « ألبير كامى » شعور العبث في بضعة كلمات ، شديدة الإيجاز ولكنها قوية الإيحاء : « نوحس ، ترام ، أربع ساعات في المكتب ، غداء ، ترام ، أربع ساعات عمل ، مساء ، نوم ، الاثنين ، الثلاثاء ، الأربعاء ، الخميس ، الجمعة والسبت على الخط نفسه ، ونفس الطريق . كل يوم . وراحة منتظم الوقت » .

وهكذا .. هكذا تمر الأيام ، يتلو بعضها بعضاً ، والإنسان يكرر هذه العملية ، أسبوعاً بعد أسبوع ، بل عاماً وراء عام ، وقد يكون الإنسان راضياً عن نفسه أو غير راض ، ولكنه محتسب على كل حال لحضره ، ملحق للزمن ، وإذا يوم يأتي فيطراً عليه طارئ مفاجئ ، قد يحدث ذلك وهو يشغل سيجارة ، أو يمر شارعاً ، أو ينتظر الترام ، وإذا بعجلة الزمن تتوقف ، وإذا بساق الرجل لا تساق إلى حيث اعتادت ، وإذا بيده تأتي أن تقوم بما ألفت من أعمال ، وإذا بذكرك يتوقف عن اللغز في التفكير ، إنه نوع من الملل ، نوع من السأم ، نوع من التصور ، شيء ما حزين يستول على كيان الإنسان فيشل هذه الآلة في دورانها الموهود ، وي طرح على ذهنه السؤال عن جلوسى هذا السعى ، ومغزى هذه الحياة ، وإذا بالجواب السالب ، الجواب النقي ، إنه لا جدوى هناك ولا مغزى ، قبس الريح وحصاد المصيف ..

ومن هنا تبرخ فكرة الانتحار .. إلا أن الملتقى في فلسفة « ألبير كامى » لا يكشف عن رابطة حمية بين الشعور بعث الحياة وبين التفكير في الانتحار ، لأنه ليس من ضرورة وجود أحدهما وجود الآخر ، فضلاً عن أنه في الإقدام على الانتحار ما يتضمن الاعتراف السلي بجدية الحياة ، وبأننا نلحسها منذ الجيد ، وفي هذا ما يناقض القول بعث الحياة . وهذا معناه أن الحياة تقتضى نوعاً جدياً من البطولة ، بطولة لا تعرف الأمل ولا تعرف التذم ، وإعما تعرف التردد باستمرار ، وهو قبيح الزهد أو الامتسلا م أو الإذعان .

وهذا هو البطل « سيزيف » .. إنه أمى من العذاب وأسمى من الأمل ومن اليأس جسيماً ، فهو يعلم أولاً أنه محكوم عليه ، وهو يعلم أن هذا الحكم لا رجعة فيه ، وأن هذا

الطاب مدى حياته ثم مدى حياة الآلة ، ولكنه مع ذلك يرفع الصبر إلى أعلى أجل ،  
ويلاجه إذا نزل إلى السفح ، ويحى عليه ويمرر على الأيسر من بين يديه .  
إنه يؤدى هذا الطاب كما لو كان واجباً مقدماً يمارسه بلا أمل ولا يأس ، لأن الأمل  
والإس شيء واحد ، فليس يمل في شيء . معناه أنه يأس من شيء . إن صلاته اليومية أن  
ينحى على الحبر ، ويرفع رأسه إذا سقط . إنه يقاوم للمستحيل ، ويعلم أنه يقاوم المستحيل ،  
ومع ذلك يستمر في مقاومة للمستحيل .

### من التمرد إلى الثورة :

ولكن هل معنى هذا أن « ألبير كامى » يشر بالبعث ، ويتحدى بالمستحيل ؟  
كلا بطبيعة الحال ، فإن رفض « كامى » لفكرة الانتحار ، باعتباره حياة للأرض ،  
والبحر ، والشمس ، ولشرف الإنسان ، والحب قد يكون الحقيقة الأولى في هذا الوجود ،  
وإيمانه بعدالة الإنسان وحقه في السعادة ، كل هذا يجعل من البعث بداية تتدرج إلى تجاوزها ،  
ومن المستحيل خطوة نحو الممكن . وهذا ما عبر عنه « كامى » بقوله : « لو سلم الإنسان بأنه ما  
من شيء . ذى معنى ، فلابد من الانتهاء إلى استحالة العالم » .

البعث إذن نقطة انطلاق ولا يمكن أن يكون هدفاً أو غاية ، إنه مرجع من (الشك  
المنهجي) الذى وجدناه عند « ديكارت » ، بل إن (أسطورة سيريف) ، يمكن أن تعد  
(مقالاً في المنهج) كُتب لعصرنا الحاضر ، وهذا ما عبر عنه « كامى » بقوله : « عندما حلت  
الشعور بالبعث في (أسطورة سيريف) ، كنت أبحث عن منهج لاجن مدعب ، كنت أمارس  
(الشك المنهجي) ، وكنت أفتش عن هذه اللوحة البيضاء التى يشرح الإنسان على أساسها في  
البناء » .

ومن هنا كان انبثاق التمرد في فلسفة « ألبير كامى » ، فالتفكير الذى أدى به إلى البعث كان  
يفترض أن ينتهى به إلى التمرد في وجه هذا البعث نفسه ، وكما أدى فعل (الشك المنهجي) حد  
« ديكارت » إلى الفكر ، ومنه إلى إثبات الوجود ، فإن التمرد ينتهى عند « كامى » إلى الحقيقة  
الموضوعية التى تثبت وجود (الأنما) ثم وجود (النحن) ، وهذا ما عبر عنه بقوله « إن البرهان  
الأول والوحيد في صميم تجربة البعث هو التمرد » .

وكما عالج « ألبير كامى » البعث في رسالته الفلسفية (أسطورة سيريف) ، ثم عاد وصوره

أخيراً في رواية (الغريب) ، ودراميا في مسرحية (كاليجولا) ، نراه يطالع التمرد في رسالته الفلسفية أيضاً (الإنسان التمرد) ثم يعود ويصوره أدبياً في رواية (الطاعون) ودرامياً في مسرحية (البلاديون) .

وها هو «ألبير كامو» في مطلع كتابه (الإنسان التمرد) يعلن عن (كوجتيو) جديد ، يصرخ فيه بأعلى صوته : «أنا أتمرد فتحن إذن موجودون» .

على أن التمرد عند «ألبير كامو» نوحان : تمرد الإنسان على حاله من حيث هو إنسان ، وهذا هو ما يسيب (بالمر لليتافيزيقي) ، وتمرد الإنسان على وضعه من حيث هو عبد ، وهو ما يسيب (بالتمرد التاريخي) ، النوع الأول : هو الذي يبع منه التمرد بحث الوجود ، وقد يؤدي إلى إنكار القيم جسيماً ، أدى إلى المدينة المطلقة ، أما النوع الآخر : فهو ما قد يتحول إلى ثورات جماعية كالتي رأينا عدداً منها في العصر الحديث

والواقع أن «ألبير كامو» هذا العقل الذي يجب التوضيح ، وهذه الروح التي تمجد النور ، قد وجد أن حياة الإنسان تصطدم كل يوم بتناقضات العالم وحدايات الحياة ، حتى اعتقد أن الإنسان قد حكم عليه ظلياً بأن يعيش وهو المكاثر العاقل في عالم غير معقول ، وأد يشهد الوحدة والانسجام وسط تناقض واضطراب ، وهو لذلك لا يملك إلا هذه (الظلم لليتافيزيقي) سوى أن يقابله (بالشرف لليتافيزيقي) الذي يمكنه من الصمود لمشيئة العالم ، والتمرد عليه حتى النهاية . تماماً كما فعل الدكتور «دو» بطل رواية (الطاعون) الذي ظل يتحدى المرض ، ويحاول أن يتبرح من بين عقابه أكبر عدد من الأحياء ، مع علمه أن كفافه ضيق ، ونفاله بلا جبرى ، لأن الطاعون لابد أن يتصر عليه في آخر الأمر . .

إن الطاعون على الرغم مما يتلوى عليه من موت وتناقض ، وعلى الرغم من أنه لعبت ذاته والتسجيل ماثلاً ، فإنه قد كشف عن أنبل ما في الإنسان .. عن الفضائل المستتر في صخر «دو» ، عن البراءة الكامنة في نفس «كوتار» ، عن الطيبة الحلوة التي تطل من عيني الأم العجوز ، عن الرقة والحنان في قلوب المناق والمحبين ، عن الأمانة والرجولة والصفاء والصبر والصمت والسعادة في سلوك سائر الأبطال ؟

كان تمرد (سيزيف) تعبيراً عن معضلة على الموت ومخلفته المباشرة بالحياة ، وكان إنكاراً للالتئاع وتحديداً للعبث أو التسجيل ، ولذلك فقد كان من الممكن أن يظل تمرداً وحيداً أو وادياً ، أما تمرد (الإنسان التمرد) ، فهو يتبرح التمرد من وحدته ، ويحمل الإحساس

بالعزة والاعزاز ، هو (الطاغوت) المشترك بينه وبين الآخرين . وملك يصح العز هو الحقيقة الواضحة الأولى التي تجمع البشر على قيمة واحدة ، كما حصل من الملك بالنسبة ولأبير كامى ، أن يقول : نحن نتمرد ، نحن إذن موجودون ، فالعبد الذى يتمرد على طغيان سيده ، ويعول له « لا » ، إنما يقول فى نفس الوقت : نعم ، ويؤكد قيمة إنسانية لا ينبغى أن تهدر فؤادها ، لأن البشر جميعاً من مظلومين وطلالبتين يتأرون فيها على نفس المستوى ونفس المقدر ، وبذلك يكون العز الذى هو فى أصله تعبير عن سرية ذات وحيدة ، تأكيداً للتضامن بين البشر . فإذا أنكرو هذا التضامن . فقد أسسوا وانحرفوا إلى القتل والحريمة

وهكذا يتصل بأبير كامى ، إلى تناول حقيقة العلاقة بين العز والحريمة . وبخاصة تلك الحريمة التي يصنعها بالحريمة المطلقة ، أو الحريمة المشروعة . أو الحريمة (الأيديولوجية) . فهو يسأل إن كان العز الذى هو طبيعته احتياج على قدر ظالم وعبر معقول . يمكن أن يؤدي إلى تبرير الحريمة الشاملة والقتل الجماعي ، وهل من الممكن أن يكشف فيه على العكس من ذلك مبدأ ديب معقول . يحتاج على المظلم والعربية والمهانة . فى الوقت الذى يؤكد فيه كرامة الإنسان ؟

ألا إن الإجابة على هذا السؤال ، هى ما يجسده « أبير كامى » فى سرية (العادلون) . فإن أعضاء هذه المنظمة القريبة متمردون مثاليون ، لم يعرف تاريخ العز لهم مثيلاً . بهم ينادون صراحاً مفرقاً محبباً ، ويظنون قرباء على الرغم من كل ما أراقوه من دماء . بهم يبنون للعمل حدوداً ، فهو حبر وعدل ، ما راى الحد . وهو شر وظلم . إن تعبدوا . الوفاء للحد والسيار وظاء للثورة . ونحطى الحد ولجأوا لخياب بكوس عن الثورة ، وأجاءوا فى هوة العلية المطلقة .

إن « كاليف ودورا » ورفاقهم وحيدون أمام أنفسهم ، ولكنهم متسامون أمام الموت ، إن فرد الواحد منهم يتجاوز حدود الفرد ، بل يتعدى قيمة حياة الفرد ، ويصبح حقاً للإنسان من حيث هو إنسان . ومن ثم فإن وجودهم كله يحقق ذلك (الكوجيتو) الذى مدّ ل (الإنسان المتمرد) محمولة . « أنا أنتم » نحن إذن موجودون ، وانتهى فى (العادلون) محمولة . « نحن نتمرد » فنحن إذن موجودون .

وهكذا يتصل بأبير كامى ، إلى (العز للثانيون) ، الذى يصممه بأنه حركة يوحده بها

الإيمان قدره وقدر البشرية بأجمعها ، محاولاً أن يسترد الوحدة السعيدة وأن يتخلص من حجاب الموت وآلام الحياة ، ثم يبين بعد ذلك كيف تحول هذا ( الفرد اليتايفريق ) إلى ( فرد تاريخي ) ، فيسئ أسفه ويتذكر لإنجيه ، ويرحف إلى السيطرة على العالم كله من خلال فعل الثورة .

### من الثورة إلى التضامن البشري :

والواقع أن معظم الثورات الاجتماعية التي عرفها العصر الحديث ، والتي عرفها أوروبا منذ أواسط القرن الثامن عشر ، قد اقتصرت فيها هذها الثومان للتبائتان من الفرد ، لأن ( الفرد اليتايفريق ) يحمل في طياته جرثومة المصلحة المطلقة للكافة في قلوب المنيبد من الثوريين في هذا العصر المريب .

وتلك هي مأساة القرن العشرين كما يراها «ألبير كامي» ، أن يتحول الفرد إلى ثورة ، وبعد أن قتل الإنسان (الملك) في الثورة الفرنسية ، وبعد أن قتل الإله في الثورة الروسية ، وبعد نفسه وحيداً في هذا العالم ، وليس أمامه أي بقى ، فاندفع اندفاع اليائس إلى هوة العدم ، مرة في صورة الإرهاب الفردي والفوضوى ، ومرة أخرى في صورة الإرهاب الذي تنظمه الدولة سواء في صورته (اللامقولة) عند (الفاشية) ، أو في صورته (المقولة) عند (الشيوعية) .

ويرى «ألبير كامي» جرثومة الطمعية المطلقة مارية في التكبر الثوري للعاصر ، في صورة الشعار المرفوح باستمرار ، والقتال بأن (الغاية تبرر الوسيلة) ، فتطبيق هذا الشعار هو الذي يؤدي إلى تلك العدمية ، حيث ترتكب أبشع الجرائم باسم أنبل المبادئ ، وهنا يصبح لازماً علينا أن نحكم على هذه الوسيلة نفسها ، فإن كانت تكسب إعطاء كرامة الإنسان ، لم يعد من حقنا أن نمررها بأية غاية مهما كانت عظيمة ، وهذا ما عبر عنه «ألبير كامي» بقوله « إنه إذا كانت الغاية تبرر الوسيلة ، فما الذي يبرر الوسيلة ذاتها ؟ » .

للمجواب عند «ألبير كامي» هو القيمة الإنسانية وحدها ، والتثبت في جميع الأحوال من تلك القيمة الإنسانية ، التي خلست الثورات الحلبية طريقتها عندما فكرت لها ، مع أنها كانت هي التبع لهذه الثورات .

إن الثورة عندما تعجز عن خلق قيمة إنسانية حقيقية ، يصبح « برومويوس » الوحيد الذي



ثار على الآله من أجل البشر ، وقيصره ، للوحيد الذى نُمل إرادته على الشعب ، وعندئذ يصبح الإنسان شيئاً يعامل معاملة الآلة أو الأداة التى يُراد بها تحقيق غايات سُرى . وفي هذا إلماء للإنسان ، وإلقاء لطفه الخفي ، لأن الإنسان هو المهدف الخفي للإنسان . فإذا عدنا بعد هذا كله ، وتباطأنا ، عن هذا المهدف الذى يسمى إليه الإنسان ، كانت إجابة «ألبير كامى» : إن المهدف هو مساعدة الإنسان على الحياة ، لكن بثور في وجه الموت واعطاؤه السعادة ، لكن يتمرد على شقاء العالم ، ومنحه الممالة ، لكن نتاصل بالقلم الذى يحيط به من كل جانب ، ولعترام إنسانيته ، لكن يخشى في أفعاله أن يضر الشر على تعاصم من جديد .

إن «دييجو» الشخصية الرئيسية في مسرحية (المصارف) ، يريد أن ينفذ سكان المدينة الأسبانية البائسة (كاريز) ، والكتور «ديو» في رواية (الطاحون) ، يريد أن يأنه يد سكان مدينة (أورون) ، «وكاليف» بطل (العاملون) ، بطمع في إقناده البشرية بأسرها ، أهم جميعاً يريدون من طريق مواجهة الخطر المشترك أن يتصامموا في طيبة واحدة ، يشترك فيها لإنهاء الإنسان جميعاً .

وهذا معناه أن الطبيعة الإنسانية كائنة في الموقف المشترك الذى يتخلده وجدان جميع الأفراد ، الذين يواجهون خطراً مشتركاً ، ويحسون أنفسهم متضامنين لدفع هذا الخطر ، حيث تتجلى الطبيعة الإنسانية في الوجود المشترك إزله الخطر المشترك ، وهو ما يسميه «ألبير كامى» بالتضامن البشرى ، والذي عبر عنه على لسان أحد أبطاله بقوله : «لقد كتبنا تضامناً عن طريق العذاب ، ولهذا التضامن لم تتجاوز دواتنا المحدودة فحسب ، بل انتصروا كذلك على الوحدة ، من غير أن يحرم الفرد من حقه في أن يكون وحيداً ..»

أجل إن مواجهة الحق ، هو دائماً ذلك للكائن الذى يتميز بالوحى ، فيتمرد على الميت ، ويشير على للتحميل ، وإن يكون ذلك الكائن سوى الإنسان .

### صرخة الثور

بهذا هو «ألبير كامى» . التورم الأعلاق والتأثير الفكري ، أو الكاتب ورجل الأخلاق ، وقد اعتاد معاً في شخصية واحدة ، شخصية تقى للإنسان ، وتقوى للحر ، وتفرح بالشمس ، وتجدد التورم . مما جعلها شخصية فريدة متميزة عن بقية معاصريه ، صدرت أعمالها

عن إحصائى حقيق ينفض العصر ، ومن استجابة واعية للسَّات السالدة فى هذا العصر  
 وإن ارتباطه بأهل الجنوب أو شعوب البحر المتوسط ، ليسو ونفساً فى فكره ونفـه ، ذلك  
 لأن التزامه عما سماه الفكر المشرق أو فكر النور ، حيث الإنسان كأهم موضوع بالنسبة للفرد ،  
 وحيث فكرة الاعتدال كمثل أعلى للانطلاق ، وحيث الإيمان بالطبيعة أكثر من الإيمان  
 بالتاريخ ، هذا الارتباط هو الذى مكّنه من أن يحمل حكمة للناسى مستأخفة فى هذا العصر  
 الحاضر ، من خلال إيمانه بالنظرة اليونانية إلى الحياة ، واتصاله أوثق الاتصال بأوروبا  
 المعاصرة

إد « ألير كالى » نفسه هو بمثابة النور الأفريق الساطع الشجاع ، الذى كانت حياته  
 وكانت كتاباته صراعاً دائماً مع عتمة الموت وظلمة العدم ، وما أروع هذا النور الباهر الذى  
 يلهم أبناء البحر المتوسط ، ويفرهم من الروح اليونانية ، عندما يصطدم بالظلال الجرمانية  
 والسلالية الشديدة العتمة البجيلة القور .

« وقولاً فى هبوب النسيم ، تحت الشمس القى تلغى جانباً من وجوهنا ، نتطلع إلى النور .  
 وهو ينحدر من السماء إلى البحر الأمس ، إلى اضملة هذه الأستان الناصقة » .

إنها صرخة « ألير كالى » فى وجه العصر ، وهى ليست صرخة الميث ، ولا صرخة الفرد ،  
 ولا صرخة الثورة ، ولكنها صرخة النور ، النور الذى ظل « ألير كالى » حل بإخلاص له مدى  
 الحياة ، ينزل من أشعة كتاباته ، وينسج من خيوطه مواقف ، ويتجده نبراً له على طول  
 الطريق .. الطريق إلى نفسه وإلى الآخرين ، الطريق إلى السعادة وإلى الإنسان . ذلك  
 المستحيل .

## الصرخة الحادية عشرة

« روجيه جلروي »

الحياة ليست لها هدف ..

وإذا كانت الواقعية بما فيها القلبية  
الكلاسيكية ، لم تجد تطبيقاً على أحوال الفنان مثل  
« بيكسود » ، أو « ديب » مثل « كافكا » أو شاعر مثل  
« سان جون بيرس » ، فما العمل إذن ؟ هل يتعين  
علينا أن نستبعد هؤلاء الفنانين الضخام من عالم الفن  
بسبب أن أحفامهم غير واقعية ؟ ! ..

« روجيه جلروي »

كل شيء يتغير ، وكل شيء قابل للتغير ، الإنسان يتغير ، الواقع يتغير ، المجتمع يتغير ،  
الحياة تتغير ، الحقيقة ذاتها تتغير ، لأن التغير في ذاته هو الحقيقة ، فالتغير هو قانون الوجود ،  
والوجود في صحيفته حقيقة متغيرة ، وإن العبارة التي أطلقها الفيلسوف الإغريقي القديم  
« هيرقليطس » : « أنت لا تقدر أن تلمس النهر الواحد مرتين » ، لأن مياهاً جديدة تجري من حركتك أبداً ،  
لهي عبارة عميقة للفكرى الجديدة للفكرى ، لأنه لو لا التغير لم يكن شيء ، فالاستقرار علم  
وموت ، أما للتغير نصراع بين الأضداد ، ليحل بعضها محل البعض الآخر ( فالشقاق ) ، حل  
حد لتغير هذا الفيلسوف ( أبو الأشياء وملوكها ) .

هذه الحقيقة هي التي أدركها نيا بعد ، وبعد مضي عدة قرون للفيلسوف الألماني الحديث  
« هيجل » ، ومنها صاغ قانونه المعروف بقانون الأضداد ، ويؤداه أن العقل أو الفكرة  
للشاملة ) ، هو الحقيقة الموضوعية الكاملة وراء الظواهر ، وأن هذه الفكرة الشاملة تحكمها  
ثلاثة قوانين ، هي التي عرفت بقوانين ( المجلد الميجل ) وهي التي كان لها أكبر الأثر على

(الفلسفة الماركسية) ، فإذا كانت (الماركسية) قد أسطت للمادة على الفكرة الشاملة واتخذتها أساساً تقم عليه منحيا للفلسف ، فإن أهم ما يميز هذه المادة هو نفسه أهم ما يميز (الفكرة الشاملة) ، سواء من حيث وجودها وجوداً موضوعياً خارج وعى الإنسان ، أو من حيث حركتها الدائمة على اعتبار أن الحركة هي شكل وجود المادة ولا يمكن للمادة أن توجد بلا حركة ، وأخيراً من حيث أن مصطلح هذه الحركة ليس خارجياً عن المادة ولكنه داخل في صميمها ، فالصراع الداخلي هو الذى يلهمها إلى الحركة والتغير.

### الواقع والنظرية

والذى يهتد من هذا كله هو أنه إذا كان الواقع في تغير مستمر ، وكان التغير هو قانون الحياة سواء في ذلك الحياة الطبيعية أو الحياة الإنسانية ، فإن النظرية التي هي انكاس للواقع ومحاولة للتصير منه في صياغة فكرية ، لابد وأن تعكس ما يطرأ عليه من ظروف ، وتستجيب لما يحدث فيه من تغير . هنا ، وهنا فقط يمكن للنظرية أن تحمل في طياتها عناصر صدقها وضمان استمرارها ، لأنه لا معنى لنظرية جامدة تغير عن واقع متحرك ، ولا معنى أيضاً لأن يظل الواقع المتغير أسيراً لنظرية متحصرة ، فتغير الواقع يستتبع بالضرورة مراجعة أصول النظرية التي جاءت أصلاً لتصور من هذا الواقع ، ولا يصح هذا تقطيع النظرية ، فإن كل فلسفة (علمية) قادرة بمهجتها (الجدل) على استيعاب هذا التغير ، وذلك على العكس من الفلسفات (اللاهية) للخلقة التي لا تستطيع بحكم مذهبها (الموجباتي) إلا أن تتوقف فمصلحة الطريق أمام الفلسفات الأخرى المضادة .. تماماً كما حدث للفلسفات الآلية للصرفة ، وللأذهاب القاطنة بالاحصية ، وسائر النزعات التي تحاول أن تقدم تفسيراً ميكانيكياً للواقع . هذا كان أهم ما يميز النظرية (الاشتراكية) من سائر النظريات المادية السابقة عليها ، هو احتوائها على قوانين الجدل التي تجعل التغير حقيقة طبيعية ترتكز عليها كل فلسفة علمية ، كما تجعل الفكر الاشتراكي متطوراً في ذاته على مبدأ مراجعته وتعميله وإعادة النظر فيه . والواقع أن أصالة الفكر الاشتراكي وحيوته إنما تقاس بقدرته على مراجعة أصول النظرية باستمرار ، على نحو يحصد مساهمة حركة الواقع من ناحية ، قادراً على رفع أى تناقض قد ينشأ بين النظرية والممارسة من ناحية أخرى .

### واقعية بلا ضفاف :

من فوق هذه القاعدة المنهجية العامة التي كان إماماً على الفكر الاشتراكي أن يتركها ويعيا وهو بصدد تطوير ذاته مسيرة لحركة الواقع من حوله ، صدر هذا الكتاب (واقعية بلا ضفاف) للفيلسوف الاشتراكي «روجيه جارودي» ، إسهاماً منه في حل الأزمة المنهجية التي ظهرت على جبين الواقعية الاشتراكية ، والتي بدت معها وكأنها غير قادرة على استيعاب الأشكال الفنية الجديدة ، سواء في الشعر ، أو في الأدب ، أو في الفن التشكيلي .

إذا كانت الواقعية بمبادئها التقليدية القديمة لم تعد تنطبق على أحوال زمان مثل «بيكسوف» ، أو «أريب» مثل «كافكا» ، أو «شاعر» مثل «سان جون بيرس» .. لما العمل إذ؟ هل يبقى علينا أن نسمد هؤلاء الفنانين الضالين من عالم الفن بحجة أن أحوالهم غير واقعية ؟ أم الأفضل من ذلك أن نوسع من تعريف الواقعية على ضوء الأحوال المتغيرة لنصيرها «وعلى غير يسمح لنا بإضافة هذه الإبداعات الجديدة إلى تراث الماضي ، وحيثما يهاجم الحاضر وإنشاء لروى المستقبل ؟

إنه كأنما ما كانت الإجابة على حنين السؤال ، فإن الأمر الذي لا جدال فيه أن الواقعية الاشتراكية تعاني أزمة منهجية حادة لا بد من طرحها للمناقشة بدلاً من كبتها ، ولابد من إجراء حوار نقدي بشأنها بدلاً من أن تترك هكذا فريسة لأعدائها الذين لا يتوانون عن أن يوجهوا إليها سهام النقد ، ويشتتون عليها حروب الاتهامات . ومن هنا كان تصدي «روجيه جارودي» لتحمل مسؤولية نقد النظرية الاشتراكية ، وإعادة النظر في أصول الواقعية ، بقصد مراجعتها وتصحيحها في ضوء الواقع الجديد ، وهذا ما عبر عنه بقوله : «لقد اخترنا الطريق الثالث بمحض إرادتنا ، وعلى نقد اخترنا بالذات أحوالاً حرمتنا أنفسنا طويلاً من تناولها باسم المبادئ الفنية الواقعية» .

وبدأ «جارودي» مراجعته لأصول الواقعية الاشتراكية بمصادره على جانب كبير من الخطورة والأهمية مؤداهما أن الواقعية ينبغي أن تنسج في الإبداعات الفنية ذاتها لاحتلال ذلك ، أي أن تعريف الواقعية يكون من خلال الأحوال لا من خلال معايير سابقة أو أحكام جاهزة .. ووجه الخطورة في هذه للمصادرة أنها تثير الكثيرين ممن ينسبون أنفسهم إلى «الماركسية» على (غريفة) الكثير من الأفكار (الدوجماتيكية) الجماعية التي اعتبروها يقيناً

لا يقبل الحذل ، أما وجه الأهمية فيها فيتمثل في تقويتها الواقعية من شواهد التطبيق العقائدي الجليد ، ومن الاستشهاد (بالخصوص للقدماء) التي تكتم الأوهام وتوقف كل حوار . وليس أدل على ذلك من المثل الذي يصرقه « أواجون » من ميدان الأدب عندما جمد دعاة الواقعية عندصوص « بلزاك » التي استشهد بها « أنجلز » ومقتضاها رفضوا كل ما لغير « بلزاك » غافلين عن أنه إذا كان « أنجلز » لم يتكلم عن « ستندال » ، لذلك لأنه لم يقرأ ، ولم يترك هؤلاء أن يثل الذي صريره « أنجلز » ، بلزاك « ليس (النص) أو (القول الفصل) في « بلزاك » ، بل مسلك « أنجلز » إياه ، ولن الاكفاء بهذا المثل لا يجوز أن يتحول إلى تلاوة لصلاة ، بل يعني المقدرة على استيعاب أفكار « ماركس » ، وأنجلز ، في مواجهة حدث آخر

وبالذات قول دعاة الواقعية في تلك الأيداعات العظيمة التي وسعت من نظرتنا إلى الواقع ، بل والتي فجرت ماضي الواقع نفسه من أبعاد جديدة ، ومع ذلك لم تسب نفسها للواقعية ولم يقل أصحابها أنهم واقعيون . وليس أدل على ذلك من الفنان « مائيس » الذي كان يقول إنه يتطرق من الواقع ، وأنه لا يستطيع أن يستغنى عنه ، ومع ذلك لم يكن يفرقه بكلمة « الواقعية ».

على أن مصادر « جارودي » القاطنة بأن « الواقعية كعرب بالأحمال ، لا قبل الأحمال » ، ليست للمصادر الفكرية الواقعة في فراغ ، ولكنها تجد بظهورها إلى القضية الأساسية في المادة الفلسفية وفي الواقعية الفنية وهي (أن الوعي لا يحدد الحياة ، بل إن الحياة هي التي تحدد الوعي) .

وتأسيساً على هذه القضية الجدلية الماثمة التي يتولى معها أي نوع من الحتمية الآتية في العلاقة بين الوعي والحياة ، يمكننا أن نجد علاقة العمل الإيديولوجي بالوضع الطبقي للفنان من ناحية ، وبظروفه الاجتماعية من ناحية أخرى ، ويتأثر به في حركة التاريخ من ناحية أخيرة . فعند « جارودي » أننا (لا ينبغي أن نستنتج مفهوم أي إنسان للعالم من خلال وضعه الطبقي) ، وليس أدل على ذلك من كل من « ماركس » ، وأنجلز « فقد كان « ماركس » من حيث أصوله الطبقي ، (بورجوازيًا) صنيعة كإمكان « أنجلز » من أبناء (البورجوازية) الكبيرة ، ومع ذلك فإن تصورهما للعالم لا يتبع بصلة إلى وضعهما الطبقي . ولكن هل معنى هذا أن الوضع الطبقي للفنان لا علاقة له بإبداعه الفني .. « سان جون بيرس » مثلاً باختياره (بورجوازيًا) كبيراً ألا تؤثر أصوله الطبقي في رؤيته الشعرية للعالم وفي تصوره الفني للحياة ؟ الواقع أن العمل

التي ليس رد فعل مباشر لفرد شخصي أو عاطفي بفقدان ما هو إيجابية إيجابية على مجموع الأسئلة التي يطرحها الفنان على كل من عصره ، ووسطه العائلي ، وظروفه الاجتماعية ، وإنشائه الديني ، وتحصيله الثقافي . وعلى ذلك يكون من التقصير الشديد في رأي « جارودي » أن ننظر إلى أشعار « بوس » على أنها تعبير عن حالة نفسية مريضة عند (بروجوازي) كغيره من الفنانين معاصرين دائماً في وزارة الخارجية الفرنسية . وللحلاصة أن دراسة العمل الفني في علاقته بالوضع الطبقي للفنان ضرورية على ألا تكون تفسيراً لأعمال الفنان ولا حكماً على قيمة أعماله .

ونخرج من تحليل علاقة العمل الإبداعي بالوضع الطبقي للفنان ، نرى على أي نحو ينبغي أن ننظر إلى علاقته بالإطار الاجتماعي الذي يعيش فيه ذلك الفنان ، وعند جارودي « أن العمل الخلاق الذي يتم في ظروف التدهور التاريخي لطبقة معينة لا يكون بالضرورة . عملاً متدهوراً » ، وتلك نتيجة ثورية كان من الشجاعة أن نطرحها « جارودي » . لا أكثر الأعمال الفنية العظيمة التي أنكرها غلاة الواقعية ممن نظروا إليها نظرة تقليدية حرفية انتهت بهم إلى تجرييد هذه الأعمال لا من عظمتها فحسب ، بل ومن كل ما تنطوي عليه من قيمة فنية

وأما بنا الانطلاقات الكبرى التي حققها « بيكاسو » في مجال الفن التشكيلي ، فإن ثورته على قواعد المنظور التقليدي وعلى مفهوم الخط الذي ساد منذ عصر النهضة الإيطالية ، استطاعت أن توسع من مجال رؤيتنا للواقع ، وأن تفتح الواقع نفسه على أبعاد أخرى جديدة ، ولذلك لم يعد للمنظور التقليدي ، ومع كل الروائع القديمة المسببة على المنظور (سوى حالة خاصة من حالات الواقعية) ، كما أصبحت أعمال « بيكاسو » (جارية من تحطى جدول هذه الحالة) ، لعل نترك هذا كله ونحاول أن نقدم تفسيراً اجتماعياً لأعمال « بيكاسو » من طريق الفرضية الأسبانية ، والتمثل لمعنى الميز لمرحلة (الإمبريالية) ، وظروف السوق الرأسمالية للتصوير ، إلى آخر هذه الأوضاع الاجتماعية التي تؤدي بنا إلى القول بأن فن « بيكاسو » متصور ، لأنه يكشف عن وجه (البروجوازي) المتصورة ؟

بعد أن رأينا كيف ينبغي أن تكون نظرتنا إلى علاقة العمل الفني بالوضع الطبقي للفنان من ناحية ، وإطاره الاجتماعي من ناحية أخرى ، نحاول الآن أن نعرف على أي نحو ينبغي أن ننظر إلى العمل الفني في علاقته بحركة التاريخ . وطريقة ذلك لابد لنا عند « جارودي » من التفرقة بين مهمة الفنان التي تختلف بالنوعية عن مهمة كل من المؤرخ أو الفيلسوف . (الواقعية) لا تطالب الفنان بأن يعكس الواقع في شموله ، فذلك مهمة الفيلسوف ، ولا تطالبه بأن يحدد

المسار التاريخي لمرحلة معينة أو لشعب بالذات ، فطكت مهمة للتورخ ، وإنما يكفى للعمل الفنى العظيم أن يكون مجرد شهادة جزئية للغاية ، بل وغاية إلى أبعد الحدود عن علاقة الإنسان بالعالم في فترة معينة من فترات التاريخ ، فقد يحس الكاتب مثلاً ويمر بقوة عن هذا المظهر أو ذاك من مظاهر العرصة ، دون أن يتكشف له أنسابها أو إمكانيات تجاوزها ، فيظل أسرها ، على أن ذلك من يحول دون أن يكون كاتباً عظيماً ، وهذا يعني هو ما حدث بالنسبة للأديب العظيم « كافكا » . فقد حاصر « كافكا » ثورة أكتوبر ، وأطل برؤسه على التحولات الكبرى التي حدثت بعد الحرب العالمية الأولى ، ولكنه ظل حبيس ذاته ، أسير ما يعانيه من شعور بالاختراب ، ومع أنه لم يستخلص من وجه بظاهرة الاختراب النتائج الثورية المزمعة على هذه الظاهرة ، فإنه جهر عنها بأروع تصوير فنى ، وبالتالي أصبح أدبه لها بعد مطابقتها للواقع التاريخي .. فهل يمكننا أن نرفض اليوم ما يمكن أن يصبح في الغد نعيماً عن الواقع التاريخي ؟ لا شك أن رفض الوطن الاشتراكي « تشيكوسلوفاكيا » لأحوال « كافكا » ، فضلاً عن إسامة تقدير أحواله ، لتدليل على أن هذا في رأي « أريجون » « لا يمكن أن يقف على قدميه ، ويؤكد الثقة في مستقبل الفكر الإنساني » .

وس هنا كانت ضرورة الثورة على الواقعية الاشتراكية بمفهومها التقليدي القديم ، الذي ثبت على قوالب جامدة وأطر جاهزة لم تعد تسير الواقع في تنوعه المستمر ولا الإنسان في حركته المتطورة ، ومن هنا أيضاً كان التصور الجديد للواقعية ، والذي قلده « جارودى » إنشاقاً للنظرية من أمرين كلامهما شر أحدهما هو صراخ أجلاء الواقعية ، والآخر هو الإنتاج الرخيص لأدعياء الواقعية . وس هنا أيضاً كانت ثورة الحطت الذي أقدم عليه « جارودى » بإصدار هذا الكتاب ( واقعية بلا ضفاف ) وهو الكتاب الذي أعلن في نهايته أن ( الواقعية ) في الفن ، هي الوحي بالمشاركة في خلق وتجديد الإنسان نفسه باستمرار ، باعتبار أن هذا الوحي أرقى أشكال الحرية

أما كيف تحطقت ثورة « جارودى » على الواقعية الفنية بمفهومها ( الكلاسيكي ) القديم ، فهذا ما سنراه الآن تفصيلاً بعد أن رأيناها إجمالاً ، وذلك من خلال الثلاثة الكبار الذين اختارهم « جارودى » صورياً للثورة كل من فاسيت ، أسلمهم نعيير عن الثورة في ميدان الفن ، والآخر تعبير عنها في ميدان الشعر ، والأخير تعبير عنها في ميدان الأدب .



### بيكاسو.. أو الثورة في صورة الفن :

يستهل « جارودي » القصص الذي عقده عن « بيكاسو » من حيث هو تعبير عن الثورة في جانبها الفني ، « سَمَكَتَيْنِ فِلْهَوَانِ تَاوَهْتِ لِلْهَلَّةِ الْأُولَى ، وَلَكِنَّمَا لَا تَلْتَمِثَانِ أَنْ تَكْشِفَا عَنْ الْمَلِيدِ مِنَ الْقَضَايَا ، إِذَا مَا وَصَحْتَ تَحْتَ تَحْلِيلِ الْعَقْلِ (الجلد ١) ، هَاتَانِ السَّمَكَتَانِ مَوْدَاهَا أَنْ « وَيَكَلُمُوهُ » إِنْسَانٌ ، وَأَنْ هَذَا الْإِنْسَانُ مَصُورٌ وَتَرْجُمَةٌ هَاتِي السَّمَكَتَيْنِ عِنْدَ « جَارُودِي » أَنَّهُ يَحْمِلُ الْعَالَمَ فِي جَنِبِهِ ، وَأَنْ أَعَالَهُ يَحْمِلُ الْعَالَمَ لِلْمُفْرُوسِ عَلَيَا إِلَى عَالَمٍ بَقِيَمِهِ هُوَ . وَهَذَا تَنْشَأُ الْمَشْكَالَاتُ وَتَقْوَرُ الْقَضَايَا . فَصَحِيحٌ أَنْ الْفَنِّ انْتِكَاسٌ لِأَنْصَارٍ خَارِجِيَةٍ .. أَنْصَارٍ نَفْسِيَةٍ ، وَأَنْصَارٍ اجْتِمَاعِيَةٍ ، وَأَنْصَارٍ يَعْصِمُهَا مُسْتَعْمِدٌ مِنَ الْوَجْهِ ، وَالْبَعْضُ الْآخَرُ مُسْتَعْمِدٌ مِنْ رُوحِ الْمَصْرِ . وَلَكِنِ الصَّحِيحُ أَيْضاً أَنَّ هَذِهِ الْأَنْصَارَ وَحْدَهَا لَا تَكُنِي لِأَصْلِ الْفَنِّ ، فَالْفَنُّ لَيْسَ بِمَجْرَدِ مَحْصُوفَةٍ مُجْمُوعَةٍ مِنَ الْأَنْصَارِ وَلَكِنَّهُ عَمَلِيَّةٌ نَظْمٌ . فَكُلُّ مَصْرُوكِلٍ وَسَطٍ يَطْرَحُ عَلَى الْإِنْسَانِ قَضَايَا ، وَلَكِنِ هَذَا الْإِنْسَانُ لَنْ يَسْتَطِيعَ الْإِجَابَةَ عَلَيْهَا إِلَّا إِذَا كَانَ خِلَافاً . وَهَذَا « جَارُودِي » إِنَّهُ إِذَا كَانَ تَصْوِيرٌ « بِيكاسو » قَدْ سَيَّطَرَ عَلَى الْآنِ عَلَى ثُلَاثِ الْقَرْنِ الْعَشْرِينَ ، لَمَّا ذَلِكَ إِلَّا لِأَنَّ « بِيكاسو » عَرَفَ كَيْفَ يَقْرَأُ قَانُونُ هَذَا الْمَصْرِ .

ومع أن « بيكاسو » لم يقدم لنا صورة ذهنية لأمثالية هذا العصر ، فإنه أثبت لنا أنه من الممكن خلق عالم آخر بقوانين أخرى ، ذلك لأن « بيكاسو » لم يكن يعبر عن التصوير فحسب ، بل أسهم أيضاً في تغيير أسلوبنا في الرؤية . فالرسميون من ناحية لم يعدوا مقدورهم أن يرسموا ما كانوا يرسمونه قبل ظهور لوحة (آتات أفينون) في عام ١٩٠٧ ، ولا نحن أصبحنا في مقدورنا تقبل الأشكال القديمة للكروبي أو الحظاء أو الوجه أو للترنل . فإدنا هذا وسألنا ولكن كيف حدث هذا التغيير ؟ لوحدنا أنفسنا مباشرة أمام طرح جديد لقضية الجمال وفلسفة الفن

يقول « بيكاسو » (الضد يسير الإيجاب) ، ذلك هو القانون (الجلد ١) الذي يحكم نشاطه التشكيلي ، وقبل أن نقتبس تطبيق هذا القانون في أعمال « بيكاسو » التي فتاورتنا بين الأرض والوردى ، وبين (التكسية والكلاسيكية) ، وبين لوحة (جريكيا) ، والقنوش الزعرية في لوحة (نشرة الحياة) يجدر بنا أن نسأل (عند أي شيء يصور « بيكاسو » ؟) ضد كل ما يتنهي إلى عصر مضى ، هذا إذا وصفتنا في اختيارنا أن « بيكاسو » عاش لحظة

حاصلة في التحول التاريخي ، هي اللحظة التي تحصل بين قرنين كل منها يشكل حللاً بأمره ..  
نهاية القرن التاسع عشر وبطلع القرن العشرين .

وهكذا كان أول تحد له موجهاً ضد ( الأكاديمية ) ، ولكنه تحد مزدوج ، أو تحد  
ذو شقين ، أحدهما يتبع نحو الابتكار والآخر نحو الحقن إلى البدائية ، وذلك هو ما تخطه أعمال  
ما قبل عام ١٩٠٧ وبخاصة الأعمال التي نعرف ( بالمرحلة الزرقاء ) ، والتي تشكل ثورة  
« بيكاسو » للضحية على عالم اللذة الرخيصة والتسفن ( البورجوازي ) ، لها هو يتبع إلى التعبير  
عن عالم النؤس والشقاء .. الأيدي الطويلة للفرقة الناجمة عن الدفع الإنساني ، الحركات  
الاسميائية الحثية التي تنشأ الاتصال ، الأعمى الذي يحس حطاه بدلاً عن الرغبة .  
والذي يمتد تشكيباً من هذه ( المرحلة الزرقاء ) ، أنها تمثل مرحلة مضالية ضد المحاكاة  
للساذجة للطبيعة باستخدام الخط ، وسد التلوين الأكاديمي بالاعتماد على درجات اللون  
الأزرق وحده ، ومن هنا كان إحواؤها على بدو المرحلة التكميلية التي شكلت ثورة حقيقية  
لـ في « بيكاسو » خاصة وفي الفن التشكيلي بوجه عام .

على أن اتصال « بيكاسو » إلى هذه المرحلة الحاصلة لم يتم مصادفة ، بل سبقته مرحلة وسطى  
تقع ما بين المرحلتين ، وإن كانت في حقيقتها امتداداً للمرحلة الأولى ، تلك هي ( المرحلة  
الوردية ) التي لا يميزها عن ( المرحلة الزرقاء ) غير الألوان الناعقة بدلاً من الألوان الباردة ،  
واللون الأحمر المضاف بدلاً من اللون الأزرق وحده ، ثم الأشكال المنصرفة بدلاً من  
المتطورة ، والمخطوط للنساء بدلاً من خطوط الانحناء .

غير أنه إذا كان انجلاء « بيكاسو » إلى ( المرحلة الزرقاء ) قد شكل ثورة ضد النزعة  
( الأكاديمية ) التي سادت نهاية القرن التاسع عشر ، فإن انجماؤه إلى ( المرحلة التكميلية ) شكل  
هو الآخر ثورة ضد النزعة التأثيرية التي سيطرت على مطلع القرن العشرين . والحق أن الثورة  
التي شها « بيكاسو » على التأثيرية لا تنفخ خطوطها عند مجرد استرجاع الموضوع الذي صاع من  
بين يدي ( التأثيرية ) ، فلو كانت التي تنصرفوا إلى الصورة جاعلين منه مركز الفعل الحقيقي في  
استكشاف العالم الخارجي ، مبتعدين عن الأشياء نفسها ، مضحين بأشكالها وكتلها لصالح  
فيديئات الضوء المنكسرة على الحواف تارة ، للدمية للكتل تارة أخرى ، أقول إن ( تكميلية )  
« بيكاسو » لم تنف عند مجرد الثورة على ( التأثيرية ) ، بل امتدت إلى إعادة النظر في مبادئ  
التصوير التقليدي ذاتها ، تلك التي أصبحت أو هدف التصوير وقايت هو نقل الظواهر المحسوسة

في العالم الخارجي . ويظهر التصوير الفوتوغرافي وتطوره ، وجد الفن التشكيلي معه يتدفق متأرق عظيم ، عليه أن يتحاطه وإلا لم يمد خلقاً وليداعاً ، بل نقلاً ومحاكاة ، مها بلنا من الملاحظة والملاحظة ظن بصلاً إلى ما يمكن أن تصل إليه آلة التصوير الفوتوغرافي ومن هنا كانت ثورة المحاولة التي أقدم عليها « بيكاسو » برسمه لوحة ( آسأت أفيتون ) في عام ١٩٠٧ ، فرفض هذه اللوحة لم تعد للمادة هي النموذج ، ولم تعد المحاكاة هي الغرض ، ولا الموضوع هو للمبرر . فقد استبدل بهذا كله الخلق والإبداع والإصرار على ألا يكون التصوير شيئاً آخر سوى التصوير . وهذا ما عبر عنه « بيكاسو » بقوله : « الطبيعة والقرن شيان مختلفان ولا يمكن أن يكونا الشيء نفسه ، ونحن نمر بواسطة القرن من مفهومنا لما نستقده في الطبيعة .. » .

وهكذا مد ظهور ( التكسية ) ، لم تعد مهمة الفنان على حد تعبير « جارودي » ، نقل العالم القائم أي عالم الطبيعة ، بل خلق عالم جديد ، عالم إنساني سناً لما دامت اللوحة لم تعد مجرد نسخة من شيء أو من منظر خارجي ، فهي لا تتألف بالمثل من عناصر تتخللها فراغات أو إضافات تحدد الأشياء . ومن هنا تصبح اللوحة كلاً يخضع لايقاع واحد ، بلا تدرجات في عناصره ، وجميع هذه العناصر سواء كانت أشكالاً أو خلفية جزء لا يتجزأ من كل متكامل .

والذي يخلص إليه من هذه المرحلة هو أن ثورة « بيكاسو » كانت محصورة في مجال التشكيل فقط ، فهو يمد النظر في غاية الفنان ووسيلة ممتاً ، ويمثل في تصور الواقع وتصور الجمال ، ويحاول من خلال هذا كله أن يبحث عن قوائم جديدة تحكم حركة الخطوط والألوان ، بحيث تكون مستقلة عن قوائم الطبيعة التي تحكم حركة الأجسام والأشياء ، ولكن ما إن جاء عام ١٩٣٦ حتى اشتعلت النيران في إسبانيا وطن « بيكاسو » ، فأصبح لزاماً على الفنان أن يمر بما حدث لا بروية تشكيلية جديدة فحسب ، ولكن بالالتزام الموضوعي بقضايا الواقع من حوله ، حتى ترتفع أماله إلى مستوى الأحداث

وبالفعل أعلن « بيكاسو » ثورته على الترجمة وعلى الدكتورية وعلى أنصار الشر أعلاه الحياة ، إن « صراع إسبانيا » معركة تحوّلها الرجعية ضد الشعب ، وضد الحرية . لقد كانت كل حياتي كفنان ، معركة متواصلة ضد الرجعية وضد تصفية الفن . فكيف يمكن أن يصور أحد ولو اللحظة واحدة ، قبل أنفج مع الرجعية ومع الشر ؟ ، وكان أن جسد « بيكاسو » ثورة

هذه في لوحته المشهورة «جريكاه» التي عبر فيها عن هجوم طيران «مطر» و«فرانكو» على مدينة جريكاه الصغرى في إقليم (بيسكاي) ، يوم ٢٨ أبريل عام ١٩٣٧ عبر أن «بيكاسو» لم يرو بلوحته أحداثاً ، ولم يصور وقائع ، ولكنه استخلص الإهانة التي توجهها القاشية لأجمل وأسمى معالي الإنسان . وقد حرص «بيكاسو» على ألا يحمل المضمون يرد من خارج اللوحة ، وإنما جعله بحيث يؤلف مع الشكل كلاً واحداً لا يتجزأ ، وبحيث تكون الألوان ألماً ، ويكون الخط أحوالاً ، وتكون السيطرة كاملة على التكوين حتى يصبح العمل برمته إدانة وصرخة يطلقها الإنسان ، «الإنسان المتصرحاً» على حد تعبير «جارودي» .

وبالفعل انصر «بيكاسو» وانصر الإنسان وجاء التحرير في أغسطس عام ١٩٤٤ يحمل إيقاع تلك الأيام المشهودة في تاريخ عصرنا بأسره ، وعادت الابتسامة تطفو على جبين «بيكاسو» ويظهر معها الأمل للنسب ، والإيمان الجديد بالإنسان الجديد .. وهذا كله هو ما عبرت عنه لوحته المشهورة (نشوة الحياة) وكانت مناسبة رائعة حقاً تلك التي أتاحت «بيكاسو» فرصة تجسيد آمال الشعب ، قلم في عام ١٩٤٩ (الحلمة) شعار حركة السلام العالمي . وكان انتصار (الحلمة) في القارات الخمس انتصاراً لأكثر فنانى هذا العصر .. إنسانية وعالية .

وهكذا . هكذا استطاع «بيكاسو» أن يفتح أمام التصوير آفاقاً جديدة .. جديدة إلى أقصى حد ، وأن يخلط انقلاباً حقيقياً في عصر هذا الفن .. فبعد أن كان محاكاة للطبيعة أصبح خلقاً يوضح قوانين الإنسان .. وهذا ما عبرت عنه الناقدة الشهيرة «جريتود شين» بقولها : «إن واقعية القرن العشرين ليست واقعية القرن التاسع عشر أبداً ، وإن كان «بيكاسو» هو الوحيد الذي أحس ذلك وهو يصور لأنه يقدم واقعية جديدة . واقعية بلا انقياد»

#### «بروس» .. أو الثورة في صورة شاعر :

تلك كانت ثورة «بيكاسو» على الواقعية الكلاسيكية ، أو ثورة الفن الحديث كما تمثل في أعمال هذا الفنان العظيم ، ولكن إذا كانت ثورة المخطوط والألوان تختف في كيفية عن ثورة الكلمات المتعممة من ناحية ، وللثورة من ناحية أخرى ، فكيف يمكن للشعر أن يثور ؟ وعند سٍ من الشعر له يمكننا أن نلتمس هذه الثورة ؟

ربما كان شعره سان جون بيرس ، أو بالأحرى المتحدث الذي تنبئه أشعاره ، هو خير سبيل لطرح مفهوم الشعر طرْحاً جديداً . وربما كان أقصر طريق إلى هذا الطرح هو السؤال عن العلاقة بين الحياة التي يستشعها هذا الشاعر ، وبين الكلمات التي يطلقها رثمه أشعاره ؟ لأن هذا السؤال في جوهره هو البحث عن القوانين التي بمقتضاها تتحول تجربته الحياتية إلى عمل إبداعي .

وعند جارودي ، أنه إذا كانت الإجابة عن هذا السؤال مهمة بالنسبة إلى بعض الشعراء ، فهي على جانب كبير من الصعوبة بالنسبة لشاعر مثل سان جان بيرس ، حرص دائماً على أن يفصل بين حياته وشعره . ولقد عبر الشاعر عن ذلك صراحة بقوله : « لم يكن عبثاً أن اخترت اسماً أدبياً مستعاراً لنفسى ، وأن مارست باستمرار الاندواج الواضح في شخصيتي . والواقع أن أى ربط بين « سان جون بيرس » والكيبس سان ليجيه » ، لابد أن يؤدي إلى تشويه نظرة القارئ والإصرار بتفسيره للشعر .

وعلى الرغم من ذلك فإن « جارودي » يرى ضرورة أن نتحدث من حياة « بيرس » مادة لأعماله ، فكل مادة العالم الشعري لسان « جون بيرس » مستمدة من تجارب حياة « الكيبس ليجيه » ، سواء تمثل ذلك في الصور التي اختارها ، أو في الكلمات التي حكى بها هذه الصور .. فإذا كانت طفولة طفولة أمير يعيش في جزيرة نائية ، وكان صباه صباً أمير يحاكي أجمل وأروع ما في هذه الجزيرة ، فليس غريباً أن يجد الشاعر يتخذ من حياته مادة لكلامه ليقوله .

ولم تكن الظروف حيوية أن تصور

علناً يتأرجح بين حياة لامية

ولم تكن طفولة الشاعر طفولة أمير فحسب ، بل كانت مهمته كذلك مهمة أمير . فقد تقرر للرجل الذي حرك مياسة فرنسا الخارجية لسنوات عديدة أن يقوم بحولات في صحراء جوتي ، وأن يحاكي أنحلام الحياة في المحيط الهندي ، وأن يعاين آلام التي على شواطئ « أمريكا » وأن يستقي من هذا كله صوره وكلماته وأفكاره ونراكيب جملة ، وأن يخلق بها في نهاية الأمر علماً شاعرياً ، له قوانينه التي تختلف عن قوانين العالم الذي عاشه ، ولذا كان « بيرس » على حد تعبير « جارودي » شخصاً واحداً وشخصاً مزدوجاً في آن واحد ، وعلى الرغم من أن حياة بيرس كل لا يجزأ ، فإن التناقض هو القانون الذي يحكم هذه الحياة ، وإن دل هذا على شيء ،

فإنما يدل على أن « بيرس » امرأة عاكسة لروح عصره . إن لم يكن شاهد إثبات على هذا العصر . عصر ازدواج شخصية الإنسان

وأشعار « بيرس » في صحيحها مبرزة ثانية لهذا هذا العصر .. فقد كان على رأس سياسة فرنسا الخارجية في السنوات السابقة على الحرب العالمية الأخيرة ، مما وضعه وجهاً لوجه أمام فرنسا وهي تعاني آلام التدهور والاحتضار ، كما وضعه في مواجهة للمصالح الطبقة التي خانت الأمة الفرنسية وتسببت في هزيمة عام ١٩٤٠ .. ومن هنا كان إحساسه بالقرية والضيق ، وبالتالي إحساسه بالانشطار والافتقار . وتغيراً بإعادة موقفه الرغبي « ألا ترون فجأة أن كل شيء يتمايل / كل ما يربد المركب وكل ما يجهز والقلاع جيباً تحجب وجهها وكأنها شقة كبرى من الإيمان للفت / وكأنها شقة كبرى من توب البعث ومن عشاء الزيف / أوائل الأوان قد أن تسلك بالقاس فوق سطح المركب » .

على أن موقفه الرغبي الذي التقته « بيرس » إزاء الواقع الواقعي ، أملاً في أن يوازيه بواقع آخر من صنفه ، واقع اللا واقع .. هو الذي أدى به إلى الوقوع في قلب التناقض وفي صميم الارتدواج ، فلا هو قادر على أن يحول الواقع إلى شعر ، ولا هو قادر على تحويل الشعر إلى واقع . « فحياته لن تكون شعراً بغير من أماله ، كما لن تكون أيضاً عملاً بغير ما يصور إليه شعره » ، وذلك يعني ما هي أساسة الإنسانية (البيرجوازية) التي تعاني من حسمها العظيم بالتطور الطبقي الحر للإنسان ، ومن المجتمع (البيرجوازي) نفسه ، بصراعه الطبقي وتناقضاته الدائمة واستغلاله الوهيب للأقلية العظمى من الأفراد .

وهكذا لم يعد أمام « بيرس » من طريق سوى رفض الواقع الموجود من أجل إيجاد واقع آخر ، وبالتالي لم يعد على الشاعر أن يلتزم بتبشيل أي شيء ، أو محاكاة أي موضوع ، بل عليه أن يعمل على تجريد عناصر الواقع من معانيها التقليدية الشائعة ، ليبقى بها طلياً آخر وبذلك يكون الشعر بمصداقه اللغوي . عملية خلق حقيقية ، ومحصلة الفن ابتعاد تدرجياً عن الموضوع من أجل الاهتمام الأكبر بالذات .

ومن هنا لا من هناك ولا من أي مكان آخر تضجرت في « ذات » « بيرس » كل أحاسيس النقي والحرى ، وكل صفات الغربة والاعتزاز : « كنت أحرص أن أعيش عند الناس وإذا بالأرض تحرق بروحها الغريبة » . « الكتب قرأتها والأحلام انتهت ، أهدا كل ما في الأمر ، أين هو الحظ إذن وأين المخرج ؟ . إن المراقبة قد كذبت » .

على أن « بيرس » يرغم تبعيه من علله اللئيم للفرنج فوق أعاصير الحياة ، لا يقدر قوته في الحياة ولا في مستقبل الإنسان ، فهو يحفظ وسط الكاوة بأمل طامع في النصر ، ويؤم برغم الحرية بمصير أروع للحضارة ، ألم يبدأ شعر « بيرس » بصيحة الفرجع بحياة أليس هو القائل :

« ما أكثر أسباب الخس »

« ناديت كل شيء » متوقفاً بعظمته »

« وناديت كل حيوان غافلاً إنه جميل وطيب » .

ومع هذا كله فإن نظرة ولو عابرة إلى عالم « بيرس » اللئيم ، تربنا كيف حاول هذا الشاعر أن يخلق في علله جيالاً يضارع جمال الطبيعة ، وأن يحمل لهذا العالم قرائنه الأكثر واقعية من قوانين الواقع الطارح . وإذا كان « بيرس » قد اختار البحر مداراً لأغلب أشعاره ، لأن البحر عنده هو المعادل المرمى لعالم الإنسان البحر عنده نداء وقضاء ، تمام ولا تناء . تماماً كالإنسان : « يا بحر باليو . البحر نفسه شيئاً يا أنشودة قوة وعظمة ، يطلق الإنسان فيها ذات لينة وحشة المرتشة . لأن بكى كل شيء مطوياً لدى ، لما حياي إلا رؤية جديدة . ودائماً أبداً مستقبلياً أينما الذائكة إلى كل الأرض التي لم يرتسها بعد »

وفي أشعار « بيرس » نجد أن البحر ضرورة عند الإنسان . عند كل من ، لا يقدر السلام في نفسه أبداً .

والحق أن « بيرس » عندما يخاطب الإنسان ، لا يقصد به الإنسان الفرد . ولكن الإنسان المصنوع ، فالذات المفردة ليست أكثر من (حينه) للذات الكبرى التي تشمل باقي أفراد الإنسان ، والشاعر الذي يتخلى قصيدة شعب ، لا يقف وحده أبداً ، وما هو « بيرس » يخاطب الكل ويوجه إلى المصنوع :

« الشاعر معكم ، وأفكاره كأبراج المراقبة معكم ، ظيوظب على الرقبة حتى للنساء ،

وليست نظره على حظ الإنسان »

وإن هذا الإحساس لينبع باستمرار في كل أعمال « بيرس » ، وكأنها حل حد تعبير « جاردى » : « من ميكة واحدة أوصيدة طويلة ، أو ملحمة فريدة للإنسان من خلال تجاربه وحضاراته » إن « بيرس » يتكلم عن الناس يمثل هذه التبعيات :

« وأناس آخرون ، واجهوا وسط الرياح ، أسطوب الحياة نفسه ، وبالصمود الشاق » .

ويحيي المستقبل بهذه الكلمات :

«أثبتها الشمس المشرقة . يا صرعة للثلك .. يا قاتلة ومشرقة على ثكنات الجلود  
«تحكى في جيميتك المرمجة أمام أول هجمة بيرورة»  
«سأكون هنا بين الأرائل من أجل يزوغ الإله الجديد»

إن أحواله بحق «أسطورة المصرية» أسطورة مصرنا ، لأنها لمجسنا نحس ونعيش ونلاطم  
أمواج التاريخ ، وتلمع انطلاقنا نحو الطموح ونحو النهضة بالحياة وغاية ما يقال في أحوال  
«بيرس» أنها مشكل ثورة .. ثورة في مجال الشعر لا تقل في عبقها ونظر نتائجها عن تلك الثورة  
التي أحدثها «بيكسكو» في مجال الفن .. ولا تقف ثورة «بيرس» عند مجرد تحطيم أسوار  
الواقعية بمفهومها (الكلاسيكي) القديم ، ولا عند تعيين مفهوم الواقعية وتوسيع رقعتها ، بل  
تتجاوز هذا كله إلى إحداث ثورة عارمة في ضمير صكرو (ماركسي) من طراز «جارودي» ..  
فعل الرغم من مسافة الخلاف الظاهري التي تحصل بين الشاعر والمفكر ، سواء في  
(الأيولوجيا) أو في النضال ، فإن «جارودي» لا يتردد في أن يعلن أن حياته كمتناضل  
ثوري لا تتعارض وحسب هذا الشاعر ، وأن فكره كفيلسوف (ماركسي) لا يتحول دون  
الاستمتاع بهذا الشعر . لقد وجد «جارودي» في شعر «بيرس» الصورة المعكوسة للمحنة  
الإنسان في فلسفة «هيجل» «لأننا أيضاً نرى العالم نفسه داخل الإنسان ، وعمل عمل الآلة  
القديمة بكل جرأة» .

وفي بحث هذا التحول الحاد في صميم «جارودي» ؟  
في أثناء فضاله لـ (كوبا) . كوبا الثورة التي نسمي إلى النضيق ، وكوبا العام الذي  
يتشكل من جديد . لقد وجد «جارودي» في أنشعار «بيرس» «إشباعاً مرحاً طامعاً يتلاق مع  
سيرة الثورة» وإذ به يدرك ويبي أن أنشعار «بيرس» هي الأخرى ثورة .. ولكنها ثورة على  
ضفاف الواقعية

«كالكاء» ... أو الثورة في صورة أدب :

وتعبراً مجيء البعد الثالث من أبعاد ثورة الواقعية على نفسها ، أو الثورة على الواقعية  
بمفهومها الكلاسيكي القديم ، وهو البعد الذي تتردد أصلاً ثوره في أرجاء الأدب ،  
وتستق ملامحه من روايات الكتاب للفنرى عليه .. «كالكاء» .

وقد تبلور ثورة الأدب يسيرة بالقياس إلى ثورة الفن أو الشعر ، إذا نظرنا إليها تلك النظرة



(الساخرية) التي تقول بالالتزام في الأدب دون غيره من الفنون ، وهنجر ذلك ضد سارتر ، أن الشعر والرسم والموسيقى لا يحال برسومها وأشكالها وأنماها على مدلول آخر كما هو الحال في الأتعب ، فلهذا لا ترسم ولا توصح في السان ، على حين يتجه جهد الكاتب إلى الإعراب عن المعنى ، ومن هنا لم تكن هذه الفنون ملتزمة لو بالأخرى لا يفرض فيها أن تكون على قدم المساواة مع الأدب في الالتزام .

إذا كان « سارتر » يعنى بالالتزام تلك النظرة التفريرية المباشرة التي تنحصر في الواقعية بمفهومها (الكلاسيكي) القديم ، فليس أدل على تصور نظريته مما شاهدناه عند كل من (بيكاسو ، وبيرس) أحدهما في الفن والآخر في الشعر ، بل ليس أدل على تصور نظريته مما سناه الآن عند «كافكا» في الأدب . والحق أن «كافكا» هو الصفة الحقيقية لنظرة «سارتر» الصيفة في الالتزام ، إن لم يكن الصفة الحقيقية لكل محاولة من شأنها وضع الأدب انطلاق في إطار مذهب معي أوقالب بالذات لما أكثر المحاولات التي بلغت «اللعبة» «كافكا» وإدراجها تحت هذا المذهب أولئك على الرغم من التناقض العظيم بين كافة المذاهب التي حاولت احتضانه ، فقد رأى فيه علماء (اللاهوت) آسر أنبياء بني إسرائيل ، ورأى فيه آخرون روحاً ممزقة ينشد الهوانة ويسعى إلى الخلاص ، وعلى المنقبين من ذلك رأى فيه (الماركسيون) بورجوازيًا صغيرًا يفتدى في هوانة التشاؤم ، ورأى فيه آخرون رجل الثورة إن لم يكن رجل الاشتراكية ، وعلى المنقبين من أولئك هؤلاء يرى فيه الوجوديون تعبيراً حياً عن هبة سيزيف

والذي يعني من هذه التفسيرات على تعددها وتباينها هو أنها جميعاً تحاول التوصل إلى «مفتاح» .. لها من خلال روايات «كافكا» ، سواء كان هذا المفتاح عقيدة (لاهوتية) أو نزعة (وجودية) أو برنامجاً ثورياً ، وصحيح أن كل مصدر من هذه التفسيرات يطوى على جانب من الحقيقة ، ولكن الصحيح أيضاً أنه لا يقدم كل الحقيقة . فحقيقه عالم «كافكا» هي «كافكا» نفسه ، نعمه يقول من هذا العالم «ليس سيرة ذاتية بل بحث واكتشاف لمتاهة مخترلة إلى أقصى حد ممكن . وسأبقى حيالاً فيسا بعد على هذه العناصر . تماماً كما يحاول الرجل الذي أصبح يته متداخلاً ، أن يبر بيتاً آخر بجواره مستخدماً بقدر الإمكان الخدمات القديمة غير أنه من المؤسف حقاً أن غيره قوله في أثناء البناء . فيصبح لديه بدلاً من البيت الآيل للسقوط واقفاهم طوله . بيتاً نصف قائم وآخر نصف مبنى . أي لا شيء على

الإطلاق أما ما ينظر ذلك فهو الجنون الصريح .

لإذا خطبنا من هذا إلى شيء فهو أن « عالم كافكا » هو نفس علمنا ، وإذا أضفنا إلى ذلك شيئاً آخر فهو : « أن العالم الذي عاشه هو العالم الذي بناه » ومن هاتين القولتين معاً يمكننا أن نضع كلنا يميننا على « الفتاح » الذي نتج به عالم « كافكا » ذلك العالم الغريب على أننا إذا وضعنا في اعتبارنا أن روايات « كافكا » وحياته شيء واحد ، وهذا معناه عبارة أخرى أن العالم المثلث والعالم المحيط به كلاهما بالمثل عالم واحد ، فلا بد وأن نضع في اعتبارنا تفسيراً على ذلك ، أن أحال « كافكا » لا تقدم تفسيراً للعالم ، ولا نحاول أن نفيه ، وإنما هي تكفي بالإفصاح عن قصوره ، وتدعو إلى تحطيه وتجاوزه .

ونقطة الانطلاق في عالم « كافكا » هي تجربة القربة ، أو تجربة الكساح ضد القربة ولكن في صميم القربة نفسها ، فالقربة هي مقرى حياته ، وحياته نفسها على حد تعبير « جارودي » هي محاولة ، للحصول على تصريح إقامة في الوجود . فقد كان يشعر أنه أجس في براغ مسقط رأسه ، وكان معزولاً عن الأهالي المتكلمين باللغة الألمانية لكونه يهودياً ، كما كان منفصلاً عن الشعب بوصفه ابناً لأحد كبار التجار . ومقدار ما كان يحس أنه غريب عن أي جماعة تاريخية بسبب عدم اندماجه اجتماعياً ، وبسبب انزوائه المصغر ، مقدار ما كان يحس بغربة عن أي جماعة روحية أيضاً . فالرب الوحيد في تصوره هو « يوا » الرب الباطن الرهيب في عرف اليهود ، الذي لا ترد كلمته الصامتة أبداً . وقد يكون شعبه هو الشعب المختار ، ولكنه الشعب المعاصي أيضاً الذي سقط عليه لعنة الرب .

وبالإضافة إلى هذا كله فقد كان « كافكا » عروماً من أي جذور تربطه بالأرض ، فهو يعاني « انقشاده الأرض والقانون » وليست محاولاته لخلق فرس وهواء وقانون سوى « مهمة بل ومهمة الأصلية » وهذا هو المصدر الجذري لإحساسه بالغربة سواء بالنسبة للأرض أو السماء ، وبالطبعة الملحة إلى كيان ووطن وثقة وجذور .

لقد استشهد « كافكا » نفسه في كتابه لانهيار ضد القربة في عقر دار الغربة نفسها . وإذا كان الشعر قبض العالم الذي يحاصره من كل الجهات ، وكان الإبداع تقصص القربة فلا بد وأن نجد أنفسنا وجهاً لوجه أمام حياة مزدوجة بين العالم الذي نعيشه والعالم الذي نتحلاه ، أو بين عالم القربة ذاته وعالم الوحي بالقربة . والذي يمتدنا الآن هو أن هذا للعالم ، عالم الإنسان المزدوج الشخصية والذي هو عالم « كافكا » . يشبه في كثير من الوجوه العالم الذي عاينه بطل

(المحاكمة) فهو في آن واحد (للتهم) و(للفوس) و(كجانه وأملانه ليست شيئاً واحداً بل شيئين). ومن يطالع هذا العالم فلا سبيل أمامه إلى الخلاص إلا عن طريقين: أما الأدب أو الجنون.. وقد اختار «كافكا» الطريق الأول وهو ما عبر عنه بقوله: «إلى لأعلى من شعور رهيب. فكل شيء مهيباً في أعماق نفسي لا ينداع عمل أدنى عظيم. وبالنسبة لي سيكون مثل هذا النوع من العمل بمثابة خلاص فعل. وانطلاقة حقيقية في الحياة»

وهكذا يكون كل عمل ليس أعمال «كافكا» وثيقة وشهادة لا مسحة مثقولة ثقلاً حرفياً لحالة نفسية أو لحديث واقعي إنه إجابة على سؤال تطرحه الحياة. وتعود على غربة العالم. إنه على حد تعبير «جارودى» عالم مبدى عموماً عالم الغربة ولكن وفقاً لقوانين أخرى.

ومن هنا تفسخت في أعمال «كافكا» وتصادمت لحظة الخرد والإيمان، ولحظة التساؤل والسحرة، ومهما يكن من أمر هذا التداخل والتصادم، فقد كانت هذه الأحوال بحق تعبيراً عن صاحبها من ناحية، وتعبيراً عن عصرنا من ناحية أخرى، وهذا هو معنى قول «كافكا»: «لقد تحدثت بكل قوة سلبية العصر الذي أعيش فيه، وهو أقرب المصور إلى، وكان الأجدر في أن أصطلح بمهمة تخيله لا بمهمة محاربه» أنا لم أرث منه لا الإيجابية الحزينة ولا السلبية للطرقة التي تتحول إلى إيجابية. فلما لم أرى بداية أو نهاية»

وتفسير ذلك عند «جارودى» أن «كافكا» ليس بالأسا، ولكنه شاهد على عصره، وليس ثورياً ولكنه يفتح العيون. ولكن إذا كان «كافكا» قد واجه العصر بالتحدى التلويح «أنا أكتب بالرغم من كل شيء»، وبأى نمز. فالكتابة كتحلى من أجل البقاء. فالسؤال الآن هو هذا: هل سيكون الإيضاح الذي هو وسيلة «كافكا» للتخلص من الغربة؟ وهل سيكمل الفن رسالة الإيمان، ويحقق البهجة الشاملة للحياة؟

بعد «كافكا» أن مهمة الفن هي تغيير الأطر التقليدية للحياة، وثقت الأنظار من خلال ما في الكون من شروح وتصدعات إلى حقيقة أسمى، حتى ولو أدى ذلك إلى هلاك الفن، بل وإلى شقاء الفنان، وهذا ما عبر عنه «كافكا» بقوله: «والفن يحرم حول الحقيقة وهو حائل الغم على أن يعترف بها، وتمثل موعته في البحث، في الفراغ العظيم عن مكان لم يعرف من قبل، لمحجز فيه بقوة أشعة الضوء».

وكلام «كافكا» عن مهمة الفن يقودنا بالضرورة إلى الكلام عن غاية الفن ورسالة الفنان، وهنا نقف «بكافكا» وهو يؤسس قيمة من أهم القيم الإيجابية في فلسفة الجمال، عند

هذا الكاتب أن الفن ليس غاية في ذاته ، وإنما هو موجه من أجل واقع ، ومن أجل حقيقة  
أسمى ، وعند « كالفكا » أيضاً أن الفن لا يكتب أبى معنى إلا بكونه مشاركة مع الحقيقة ،  
وإلا يوصفه رسالة موجهة إلى الحياة الإنسانية وعلى ذلك فإن أعمال الكاتب في صحيحها  
رسالة إنسانية ، لا تكتسب معناها الشامل إلا بالجمهور الموجهة إليه ، لأن إيصال الجمهور هو  
مهمة هذه الأعمال . هذه العلاقة الوثيقة بين الفنان وبين الشعب هي التي تلحظ على أعماله  
ما لها من قيمة ، وهي التي تكتسب هذه الأعمال مقراها ، وتجعل لها صدى ومعنى . وهذا  
ما عبر عنه « كالفكا » تعبيراً واضحاً قال فيه . « الفرقى حائل بين قوة الشعب وقوة الفرد ، يكفى أن  
يختصر الشعب الفنان لكي يبيى له الحياة الكاملة »

والواقع أنه إذا كان الفن عبارة عن خلق إلهامى يتجلى فيه الواقع من خلال الوجود  
الإنسانى ، فقد استطاع « كالفكا » من أن يخلق خلقاً خيالياً يمولد خلقاً هذا . مع إعانة ترتيبها  
وفقاً لقوانين لغوية .. وإذا أردنا أن نعرف « كالفكا » . فليس هناك ما هو أفضل من تطبيق  
حكمه هو شخصياً على أعمال « بيكاسو » . قال « باتوش » هو « بيكاسو » في أول معرض  
نكسبه له في براغ « إنه يشبه يورادته » فاجابه « كالفكا » . « لا أظن ذلك ، إنه يسجل  
التشوهات التي لم تسجل بعد في مجال وعينا ، فالن مرأة (تقدم) كما تقدم الساعة .  
ولقد سجلت لحظة « كالفكا » في مجال الأدب كما سجلت لحظة كل من « بيكاسو » في مجال  
النس « ويس » في مجال الشعر ، في أنه استطاع أن يسجل في خلق عالم أسطوري ، لا يفسد  
من خلقنا الواقعى بل يكون معه وحدة واحدة

إنه إذا كانت لحظة الفنان في أن يرى ، فإن للنقد لحظة لا تقل أهمية ، وعظمت في أن  
يعبى الآخرين على أن يروا .. ونقدنا ما استطاع هؤلاء الثلاثة أن يخلقوا ثورات كبرى في  
عملية الإبداع الفنى ، استطاع مؤلف هذا الكتاب « روجية جارودى » أن يحدث هو الآخر  
ثورة لا تقل أهمية في مجال الإبداع الفنى أو ما نسميه بفلسفة الخيال . إنه كما اعتبره  
« أراجون » بحق (حدث) ثورى . بل ثورة على ضلوف الواقعية

على أنه إذا بقيت كلمة نقال في النهاية فهي كلمة تاء على الترجمة الأكثر من رائعة ، التي  
صدرت بها الترجمة العربية لهذا الكتاب . فقد وفق الأستاذ « حلم طوسون » في نقل النص  
الفرنسى إلى لغة العربية بكل ما فيه من دقة في المعنى وبلاغة في الأسلوب ، بل وبكل ما فيه  
من ظلال وأصداق وألوان .

## المرحلة الثانية عشرة

« جون فوريون »

ليس بحكم العادة .. يعيش الإنسان ..

« يجب علينا أن نذكر جلياً في متفنة الكثير من  
الحقائق الجامعة التي تستقر عليها مفهوم الحياة ،  
ويختلف مفهوم الفن عندنا ، ولا فرق عندنا بين  
الفن والحياة .. ولا يمكن أن يقول الفنان  
شيئاً إلا يكون « مستوصلي » ، ونصحيات  
« تولسي » ، « ووج » « شكسبير » .

« جون فوريون »

لياً وراء بحر المانش وفي قلب الجزر البريطانية انطلقت ثورة درامية هائلة ، هي في حقيقتها  
حركة ، ولكنها لا ظاهرها ثورة .. ثورة من تلك الثورات الصيفة التي ظهرت في تاريخ المراما  
البريطانية ، فطورتها ، وفيرت جلاهمها ، ووصفت ليها بدور الحصوية والحياة ، والطراقة  
والاستكار ..

إسها شبيهة من بعض الوجوه بظلك الثورة التي أحدثها « شكسبير » على المسرح التقليدي ،  
« رينارد شوه » على مسرح عصر النهضة ، ووت . س . اليوت « على المسرح الواقعي  
الحديث » غير أنها تفوق هذه الثورات جميعاً في أنها ربطت بين الفن والحياة ، وطالت  
بإعادة النظر في المفاهيم التي جمدها عليها الفن واستقرت عليها الحياة ، فلم يعد نضال سوى  
تخاذج هزيلة شاحبة لا شيء ، فيها من الفن سوى شكله ، ولا بقية فيها من الحياة سوى ما ينسم  
على الحفيرة الخلاوية من صورة الكائن الحي

### أصول عقيدة وفلسفة ثورة :

تلك هي الحركة التي قام بها في إنجلترا جماعة من الأدباء الذين أطلقوا على أنفسهم اسم ( الساطليين ) ، واتخذوا من « جون أوزبورن » زعيماً ورائداً ، ومن مسرحيته ( انظر وراءك في غضب ) ، إنجيلا وشعاراً ، كما اتخذوا من « كوكس » و« ليلسون » معكراً ومرشداً ، ومن كتابه ( اللامتنع ) ، أصول عقيدة وفلسفة ثورة ..

إنهم ساططون ، وساططهم يمتد إلى كل شيء .. إن في السماء أوق الأرض ، أوق ضمير الإنسان ، ساطط يقتلع كل سكين في وسائل المذرية وطرائق التطلع ، في شوائب الكيسة ومناقشات البرلمان ، في أساليب الصحافة وبرامج الإذاعة ، في الحياة الزوجية وحياة الصداقة ، في أنظمة المجتمع ونظامه الطيقة ( البورجوارية ) .

« أه .. لم يعد هناك شيء » . عليك اللعنة .. عليك اللعنة .. اللعنة على الجميع » إنها صرخة « جون أوزبورن » ، ولكنها أيضاً صرخة الجيل ، الجيل الذي حطم مصيبيته بيده ، ولم يجد بعد مصيحاً واحداً يجتدي بنوره ، الجيل الذي فقد يقينه بكل شيء ، لأنه لا بد له أن يؤمن كانك ما كان موضوع الإيمان ، الجيل الذي ألقى إرادة قوية وصميمة أقوى ولم يستطع أن يكافئ بها قوة إرادته ووضوح بصيرته ، فاختلقت أمامه قوى الجهال ، وفقد القدرة على الفعل . الجيل الذي استوت أمامه الأطراف فلم يعد يعرف كيف يجتاز ، لأن كل شيء أصبح جافاً ، الحذر والشك ، الحسال والقيح ، الخلق والباطل . الجيل الذي ينظر أكثر مما يجب ، ويذكر أكثر مما يجب ، ويحس أكثر مما يجب ، وهو لا يفرطه في الرؤية والصكبر والإحساس ، تمرت آماله الحياة ، وولما على حقيقتنا .. « ضحيج ولا طهر ، مضغ ولا تغذية ، نشاط ولا إنتاج » ، سهر ولا حركة .. »

### الحياة بحكم العادة :

« ليس بحكم العادة .. يعيش الإنسان » .

إنها أيضاً صرخة « جون أوزبورن » التي بطلتها في وجه العادة أو التعود أو الاحتياج ، لقد أصبحت حياتنا على شكل عادة ، وأفكارنا محكم التعود ، وهواظفنا على سبيل الاحتياج ، إتينا نشئ في طريق اعتادته أقدمنا دون أن ندريه ، وننام على فراش اعتادته أنهدنا دون أن

عرفه ، حتى النعثة لم تعد تدعشنا ، أو بالأحرى لم يعد يدعشنا شيء ، لأننا إنما ندعش  
بحكم العادة ، وبالتل اعتمدنا الحياة أو اعتدنا الحياة ، فلم يعد في حياتنا ما يدعش  
أو ما يثير ، إنها حياة عادية .. بحكم العادة ..

هنا الجبل ليس من طراز « حاملت » الذي ما إن ينظر من زاوية ، حتى يتراعى له المعنى  
هنا بمقدار ما يتراعى له المعنى هناك ، تفقد القدرة على الاختيار وبالتل على الفهم ، لأن كل  
شيء له دلالة ومعناه ، ولا هو من طراز « دون كيشوت » الذي يؤمن بالتل الأعلى ،  
ويمكن تحقيقه في أرض الواقع ، فما إن يراه من بعيد ، حتى يندفع إليه بجميع كيانه ، فلا  
تردد ولا إجماع ولا تفكير في المنافع الدنية والمكاسب الشخصية ، ولا هو من طراز  
« فاوست » الذي يهب دأبه لحقيقة أكبر ولئلا يبرح حتى أن يبيع روجه للشيطان من  
أجل المرأة ، من أجل هدف أهمي وغاية قصوى أما الجبل الحاضر ، فهو لا يفعل  
ولا يمار ، لأنه لا يجد أصلاً ما يفعله وما يختاره ، فكل شيء لم تعد له دلالة ولا معنى ، كل  
شيء أصبح بلا لون ولا طعم ولا رائحة ، وبالتل هو لا يفكر في الإقدام أو الإجماع ،  
ولا يرى ما يستحق أن يبيع روجه من أجله ، حتى الروح نفسها لم تعد تسأري في نظره شيئاً .

غائباً هذا الجبل لا يعيشون لغاية جيبها ، وإنما هم يعيشون لحيثوا فقط ، وهم يعلمون أن  
الوجود هو هنا ، وأن الإنسان لا يستطيع أن يفعل سوى أن يكون موجوداً

وكان من الطبيعي لكل هذه المصراعات الخاصة التي أطلقتها الأدباء الساعطون في وجه  
كل ما هو موجود على خريطة العصر ، أن تتخذ هذه المصراعات شكل البيانات الأدبية التي  
أصدرها هؤلاء الأدباء بياناً وراء بيان ، وكان من الطبيعي أن نطالع في يانهم الأول هذه  
الكلمات :

« يجب علينا أن نذكر جليلاً في متلافة الكثير من الحقائق الجليلة التي استقر عليها مفهوم  
الحياة ، وبالتل مفهوم الفن هنالك ، ولا فرق عتدا بين الفن والحياة ، وإنه في العصور التي  
كان الفن فيها شيئاً آخر غير الحياة ، لم تعد نطالع سوى نماذج مريبة من الإنتاج الفني ،  
ولا يمكن أن يقول الفنان شيئاً إلا بمحزون « مستعرضكي » ، و« تضحيات » « تلوثرى » ، و« هج  
« شيكسبير » ..





وَمَرَضٌ «جيمي بوتر» هذا ، هو مَرَضُ المصركه ، وهو المرض الذي قال عنه الأديب الساعط «كولن ويلسون» إنه مرض ظفرية أو اللاتماء ، (فالتلا متنى) بشر أنه غريب من العالم ، وأن العالم غريب عنه ، يحس دائماً (بالأنا) ، ولا يتناه أبداً الإحساس (يلهو) أو (بالنفس) ، يشعر بوحدة قاتلة وهو بين اللذات ، ومحس بحزلة مريرة يرهم ارتباطه بمهته ، أو بأسرته ، أو بطبقته الاجتماعية ، فهو لم (يعتق) ومشكلته في أنه يبحث لنفسه عن عواص ، وإلى أن يجد هذا العواص ، نراه يرتد إلى أحلق ذاته قابلاً هناك ، يمتنع حياته ويتسكع على حائط الزمن ، يمارس الكسل ، وضيق العلم ، يهرب الناس من قرب الباب ويقول إنه يحاول أن يتنقل الإنسان ، تماماً كمثل بطل رواية (الجسم) ، للكاتب الفرنسي «هنري باروس» ، وبطل رواية (الفتيان) ، الفيلسوف الوجودي «مارتن» ، وبطل رواية (الغريب) للأديب العظيم «ألبر كامي» وكما مثل أيضاً أبطال (الهرج) ، و(لوتر) ، و(انظر وراءك في الغضب) ، للكاتب الساعط «جون أوريون»

فهؤلاء جميعاً أبطال بلا بطولة ، غرباء ولا متمون ، ومشكلتهم نابعة من صميم ذواتهم ، فهم يحسون أنهم لا يقيمون حياة حقيقية ، وهم في الوقت نفسه يرفضون حياة الزيف أو حياة الاستواء التي ينهاها الآخرون ، فتمتدح أن الحياة الدنيا بلا معنى ، وأن الحياة الأخرى هي الأخرى بلا معنى ، ولهذا نجد الواحد منهم منشقاً حل العالم وحل ذاته ، بل إن ذاته نفسها منقسمة إلى الملبس من اللوات ، وكل هم أن يحقق في ذاته وحدة حية لكي يعيش حياة واحدة .

أما كيف يتم هذا التحقيق ؟

فهذا هو السؤال الذي يجب عليه «كولن ويلسون» بقوله ، إن الغريب لكي يخرج من غيبته ، عليه أن يدرك أن الإنسان يتألف من : عقل ، ووجدان ، وجسد ، وأن واجبه ليس إشباع كل عنصر من هذه العناصر على حدة ، بل إشباعها كلها مرة واحدة ، وذلك بتحقيق الوحدة الاتحادية بين هذه العناصر الثلاثة ، حيث ، وحيث فقط ، يستطيع الإنسان أن يوجد على الحقيقة ، وأن يتخطى الحياة بكنه ، ويحقق الوجود بجمع كيانه ، وذلك في التماثلات التي (توهج) فيها حواسه وعقله ووجدانه جميعاً ، في نوع من الرؤية الصوفية أو الكشف الروحي ، يحس معها أن كل شيء «كشيء» ، وأنه قد اكتسب دلالة ومعناه ..

### الإنسان ذو الثلاثة أبعاد :

هذه المخططات ( المتأبدة ) أو الأبدية التي تملو على مر الزمن ، وتشرف على هيري التواريخ ، هي التي تجد فيها الغريب خلاصة ، وهي التي ينبغي أن يمسك بها إذا هي عبرت أمامه ، وأن يعيد حفظها إذا هي غابت عنه .

ويمثل لنا « كولي ويلسون » ثلاثة من مشاهير المفكرين أو (الملاستمين) ، حاولوا أن يشغلوا أنفسهم من داء الغربة بأن يحققوا دوائهم في عمل فني ، غير أن تحقيقهم لدوائهم لم يكن كاملاً ، أولهم « الكاتب الإنجليزي » ت . آي . لورانس ، الذي حاول أن يحقق ذاته عن طريق عمله لحسب ، فانهى به الأمر إلى الانتحار العزل ، على حد تعبير « ويلسون » ، والآخر ، هو الرسام الهولندي « فان جوخ » الذي حاول أن يشق نفسه من مرض الشعور بالاعتراق ، فالتقى المراءى ووجدته فقط ، فكان مآله إلى الجنون ، والآخر ، هو راقص البالية الرومي « مجسكى » ، الذي حاول ذلك عن طريق جلسه دون سواء ، فكان مصيره هو الموت . .

فهؤلاء جميعاً نشبوا عصبواً واحداً على حساب المنصرين الآخرين ، فبدلاً من أن يتدبروا ضاحوا ، وبدلاً من أن يصنعوا انجهاً صاعداً ارتدوا إلى الوراء ، حيث القوة والسقوط ، أما الإنسان للتكامل ، أو الإنسان المشروح ، فهو الإنسان ذو الثلاثة أبعاد ، وليس الإنسان ذو البعد الواحد ، على حد تعبير الفيلسوف « هيرت ماركيز » ، « أي الإنسان الذي يجمع بين فكر « لورانس » ، ووجدان « فان جوخ » ، وتحكم « مجسكى » في أعضاء جلده

هذه الماداج الثلاثة هي التي نجدها في مسرحيات « جون أوزبورن » الثلاثة في مسرحية ( المهرج ) ، نجد أن بطلها « آرشي رايس » ، يمثل سكباً فاشلاً ، يقوم بتمثيل بعض الأدوار الغزلية ، بقصد إمتاع الناس وموائمتهم ، وهو أخرج ما يكون إلى الإمتاع والمؤانسة ، يجب فتاة في مثل حمر ابنته ، أو يوقها في حبه ، ويمثل على خشبة المسرح ما يؤدى ضلالي واقع الحياة .

وحبيته ابنة رجل غني ، وأعماله حلاق ، حنانه من الذهب ما يزن « آرشي رايس » مضروباً في عشرة ، لهذا يتبع « آرشي رايس » أسرة الفتاة بالاتفاق على مشروعه المسرحي الجديد ، والذي سيتقدم من الإفلاس ، والذي سيحقق انتصاه مجلداً متطلع النظير

ويبدأ كل شيء وينتهي في ليلة واحدة ، في ليلة الافتتاح ، يموت أبوه وراه الكواليس ، وبأبيه غير موت أبيه في ساحة القتال ، وترجل ابنته مع حبيبها خارج إنجلترا ، وتتخلى عنه زوجته ، كما تتخلى عنه أسرة القننة ، وانعياً يقف وحده في مواجهة المهيرون والمسرحة الحلال من كل شيء ، من المصيرين ومن الممثلين ، وحق من الهلاك ، ولكنه بتثبث ياداه دوره على الرغم من كل شيء ، يؤدبه حتى ولو لم يشهده أحد سواه

وهكذا يضع « جون أوزبورن » ظله في حجرة مربعة قلبية ، هي نصها المهمة التي يطأها القارئ ، وهي أيضاً التي يعانيها المؤلف نفسه ، فمن لا نلحظ هل نقف ضد « آرثر وايس » أم نقف إلى جانبه ؟ هل ملومه أم نشفق عليه ؟ هل هو صبيحة تفكيره وتصرفه ، أم هو ضحية التشكيل الاجتماعي ؟

وذلك هي الحياة التي تنشأ من اضطراب القيم والحلال للعالم ، فإذا كان الكل واحداً ، والكل باطلاً ، فلا شيء . جم ، ولا شيء . له قيمة أوجنوى .

### الحركة ( الميوستاتية ) في الأدب :

هذه هي الفكرة ( المحورية ) التي تتور حولها مسرحية ( للهرج ) ، وهي نفسها الفكرة المحورية التي تتور حولها مسرحية ( لوثر ) للمسرحية تحكي قصة إنسان في الحياة ، أو فرد في المجتمع ، دون أن يكون هناك أي توازن بين الطرفين ، أو أن هناك من التوازن ما يصل بالطرفين إلى حد الاستواء ، فالوضع التصفية التي تدفع « لوثر » إلى الأمام ، والقوى الاجتماعية التي تشد به إلى الخلف ، ليس بينها أي توازن ، حتى لا يفسد المفترض لصالح من ؟ لصالح « لوثر » أم لصالح « الغاتيكان » ؟ ذلك لأن « أوزبورن » يبدأ بتحليل نفسه لشعور « لوثر » بالذنب ، ولعلامة « لوثر » بأبيه الذي يحبه ، ولأنه الذي ولدته ، ثم يمرض لكرهه على الكنيسة ، وعلى رهبانية رجال الدين ، وتزوج « براهية » هاربة من الدين ، وهجومه على ( البابا ) الذي يبيع كنيسته للقديس بطرس من الرسوم التي يعرضها على الخيايا في روما ، ومن ( صكوك الفهرات ) التي يبيعها للمحاطين ، هذا فضلاً عن إعلائه احتجاجاته الخمسة والتسعين على باب الكنيسة في ( عيد القديس ) ، وإحراقه ( للرسوم البابوي ) الذي يأمر بفصله من عمله في الكنيسة .

والذي يميناً من هذا كله ، هو أن « جون أوزبورن » عندما يخرج بطله « لوثر » إلى العالم

الخارجي ، عندما يبدأ الصراع الحقيقي بين القوى الحزبية والقوى البريانية ، بين القوى الديمقراطية والقوى المخرجة . تكون المسرحية قد قاربت على الانتهاء ، وكأنما كان « جون أوزبورن » يعنى باختياره « مارتين لوثر » موضوعاً مسرحية هذه ، أنه هو الآخر « مارتين لوثر » في المسرح ، وفي الأدب ، وفي الحياة ، فهو أيضاً يمتحج على الأوضاع القديمة في كل شيء ، على الفساد في المذاهب السياسية والنظم الاجتماعية ، على الجحود في أشكال الفن ومضامين الأدب ، على الاغتيال في أساليب الصحافة وماكشفت البركان ، على رهبان الدنيا الذين لا يقتلون موهباً هنري رهبان الدين ، وكأنما هذه المسرحية صرخة احتجاج على فساد الحياة في لندن ، مثل احتجاج « مارتين لوثر » على فساد الكنيسة في روما .

وإذا كان « مارتين لوثر » ، هو مؤسس الحركة الاحتجاجية (أو البروتستانتية) في الدين ، فإن « جون أوزبورن » هو أحد مؤسسي (البروتستانتية) في الأدب ..

وكما أن بطل مسرحية (المهرج) ، هو « ثوراس » الذي فُضِي عليه تهكمه ، فإن بطل مسرحية (لوثر) ، هو « جويج » الذي استجاب استجابة كاملة لوجدانه ، غير أنه (لا) للمهرج (ولا) (لوثر) أنبلغ في قوة التعبير ، وعنف التشخيص ، وحدة الدلالة من مسرحية (انظر وراءك في غضب) ، التي حملت في أنشائها بلور الحركة الساخنة التي وضع « جون أوزبورن » فيها كل إمكاناته الفنية ، وكل ما أراد أن يقوله .

ولا شك أن التوقيت الزمني كانت له أهميته الكبرى في إيحاء هذه المسرحية ، فرد مجاحها كما يقول الناقد النرامى « جون رسل تيلور » ، يمكن في التوقيت الزمني أكثر مما يمكن في القيمة الفنية ، ذلك لأن الغضب أو السخط ، كان هو النغمة السائدة بين الشباب البريطانى في ذلك الحين ، فعام ١٩٥٦ كما قلنا ، هو عام الملوان الثلاثي على مصر ، وهو عام الثورة في المجر ، وهو عام الكساد الاقتصادي في إنجلترا ، وهو عام المخرج السياسي مع الولايات المتحدة ، فضلاً عن أنه العام الذي سمى به إعلان فشل اشتراكية دولة الرقاعية في بريطانيا المعاصرة ، فضلاً في تحقيق المساواة الحقيقية وحل كافة المشكلات الاجتماعية

إذاً أضفتنا إلى ذلك ، تبلور ظهور الطبقة الجديدة التي نسمى (بالمهوتوكراسي) ، أي الطبقة المتميزة عن جدارة واستحقاق ، وهي طبقة الأذكياء المبتعثين من أبناء الطبقة العاملة (والبورجوازية) الصخرة ، الذين استطاعوا أن يرتقوا السلم الاجتماعي بفضل ما أصابوه من تنعيم ، وغرقت لهم الفتوة في إحدى جملحاته الأقوال للبية بالطلوب الأحمر ، ونظراً لما يتصورون

به من ذكاء مقدرين بالكفاح ، أصبحوا يشكلون صورة البطل الفاضل ، أو البطل الملحق به طبقتين : الطبقة الفقيرة الممثلة التي انحدر منها ، والطبقة الجديدة المتميزة التي أصبح تعليمه يؤهلها للانتماء إليها ، والنموذج فيها ، والنتيجة هي احتضاره لقيم الطبقتين معاً ، فهو يحضر طبقته الأولى لقرعها وضاعة شأنها ، كما يحضر الطبقة الجديدة لأنه يظهر في وسطها ، كما يظهر محشو النعمة بين النبلاء ، أو كما يظهر القراء وسط أبناء الملوك .

### هذه الطبقة الجديدة :

وهكذا نجد أن المسرح الإنجليزي للمعاصر ، لا يتصف بالنظرة العلمية الاجتماعية فحسب ، بل تنقل منه كذلك سائر الفنون ، ولكن هل نستج من هذا أن «جون أوزبورن» ، «ويلا ديلا» ، «هارولد بنت» ، «أونولد ويسكر» وغيرهم من الأدباء الفاضلين يحضرون الفن أو يضبطونه قهراً ؟ أو أنهم يقولون من قيمة الفكر التقليد والجانب الخيالي ؟ كلا بطبيعة الحال ، وإنما هم يريسون من الفن عامة ووالفن المسرحي بوجه خاص ، أن بهالج كل ما هو محسوس وملسوس ، وأن يعكس التجربة المعاصرة ، وعلى ذلك فهم يتأصبون الفن الذي يشغل بعوالم السحر والخيال ، والموسيقى والإثارة ، يتأصبون نقد الطغاة ، ومن ثم فهم يميزون بين الفنان الحق ، والفنان الزائف ، وعندما أن الفنان الأول ، هو من يستكشف الموقف للمعاصر ، ويمسكه بجوانبه ، ويشغل وجهه ، وهم يرون أن الفنان المعاصر ، لا يستطيع أن يكون أميناً على واقع الحسى ، إلا إذا أتبع له أن يدرس مواقف الطبقة العاملة من الحياة ، دون أن يحل بالضرورة ، لأن الفنان الإنجليزي للمعاصر بها يلتزم زوجه العملية والاجتماعية ، فلا ينبغي أن ينكر للفن أوضاع الحال .

هل أن دراسته لطروف الطبقة العاملة ومواقفها ، لا تسمى مطلقاً تعجب هذه الطبقة والإشادة بها ، باعتبارها أحرف الطبقات الاجتماعية جميعاً ، ولكن لأن مواقف هذه الطبقة ، أصبحت تميز خلال التاريخ عن موقف قطاع عرض من المجتمع ، يوق في اتساعه قطاع الطبقة العاملة وسطه .

ويبدو أن أدب هؤلاء الكتاب جميعاً ، ممن يسبون أنفسهم بالجيل الفاضل أو المسخط ، كان نتيجة للثورة الاجتماعية ، التي ولدت بحول دولة الرفاهية ، على حد تعبير الناقد الإنجليزي المعروف «ستيفن سبنر» ، وضعف «سبنر» أنه يبدو أن «جون

أوزبورن ، ، ولوفولد ويسكر ، يظنون إرادة الثورة الاجتماعية ، في حين أن «كتجنزلى أميس» وجود وين ، يمكنان التغير لدى طرأ على النظام التصليبي .

ويقول «ستيفن ميتسر» في هذا المعنى : «إن اهتمام الأدباء الإنجليزي الشبان بتتابعة التغير الاجتماعي في أحوالهم الأدبية ، الذي يتزايد منذ الحرب العالمية الثانية يقوى اهتمامهم بإجراء التجنيدات في هذه الأحوال ، وإن الأدباء الإنجليزي الواحدون بمشكلات الطبقة العاملة في يومنا الحاضر ، يشعرون برسوخ أقدامهم في المأساة الأدبية التي أسرعها ما طرأ على المجتمع من تغير ، ولهذا فهم لا يشغلون بالفهم بالشكل الأدبي وكما لم تكن أصولهم ومادتهم الأدبية إلى جذور (بروليتارية) ، قل فيما يبدو اهتمامهم بالشكل»

والواقع أن ثورة الفصص أو الأدب الفاضل ، لم تظهر إلى الوجود إلا عندما اكتسحت مسرحية «جون أوزبورن» الثوار الأدبية بتجاح مروع في عام ١٩٥٦ ، وعندما نوه الناقد المراسي «كيبث تيتان» بقيمة هذا العمل المسرحي ، ولدت إليه الأنظار . ذاكراً أن هذه المسرحية (انظر وراك في غضب) ، إذ هي إلا تصور لأزمة الشباب ، بعد الحرب العالمية الثانية ، الأمر الذي أفرى الصحافة بالبحث عن أمثال «جون أوزبورن» ممن يشتركون معه في ظاهرة الفصص .

وفي هذا الوقت بالذات ، أصدر «كولن ويلسون» كتابه (اللامتسى) ، التي صفت صلبه دعابة سرية بين الناس سريان النار في الفصح ، وعلى الرغم من أن كتاب (اللامتسى) ، لا يتضمن أفكاراً ثورية أو جديدة ، فقد لفت الأنظار إليه بصورة ملحقة ، بسبب ما عرف عن صلحيته من أنه بدأ حياته بصل الأطفاف ، وأنه كان يعيش في خيمة ضريبها في الحلاء ، وبسبب معالجة هذا الكتاب للعلاقة بين المجتمع وبين ذكاء الفرد الخلاق . وقد زاد من رسوخ فكرة الشباب الناضب في أذهان عامة الناس ، أن الروايات الإنجليزي الشاب «كتجنزلى أميس» ، أصدر في تلك الفترة رواية (جميع المخطوط) التي تصور حوادثها حول بطل اسمه «جيم ديكسون» ، ولتخط الأمر على الناس قلم بميزوا بين - «جيسى بوتر» بطل مسرحية (انظر وراك في غضب) ، التي تصير من وجهة نظر مؤلفها ، وبين بطل رواية (جميع المخطوط) ، التي لا تصير من وجهة نظر مؤلفها ، بل إن الأمر اختلط على القارئ ، فراح يقرن بين الكتاب وبين الأبطال ، كما لو كان الكتاب هم الأبطال ، والأبطال هم الكتاب .

### مهوم الفهاب المعاصر:

وعلى الرغم من أن هذه المسرحية (انظر ورائك في غضب) ، هي التي وقعت أسهم صاحبها «جون أوزبورن» في جولة الأدب المسرحي ، وسجلت منه حق رائدك للمسرحية الحديثة ، وصاحب ثورة في تاريخ المسرح الإنجليزي ، بل وجعلت العالم الأدبي يلتفت في شبه دهول إلى المتغيرات التي يقذف بها بطله المسرحي «جيمس بوتر» في وجه المجتمع الإنجليزي المنحط ، فضلاً عما أكلته من ظاهرة وجود حركة أدبية تسم بالتغصب ، وتتميز بالسخط ، يترجمها «جون أوزبورن» ، ويسمى إليها «أربولد ويسكر» و«هارولد بنر» و«شيللا ديلاي» في المسرح ، و«جون ويس» و«كندزلى أبس» و«دوريس لسنج» في الرواية ، و«كولن وبنسون» و«ألان سيليو» و«ريتشارد هوجارت» في النقد العام ، ثم «إلياب لاركين» في الشعر ، على الرغم من هذا كله ، فإن المسرحية في بنائها الفني ، لا تكاد تخرج من الخط التقليدي للمسرح الواقعي ، ولا تكاد تخط من محافظة أدبية ظاهرة ، وهذا معناه أن المضمون وليس الشكل ، هو الذي أكسب هذه للمسرحية كل هذه الصفات ، وخرج بها عن نطاق المسرح التقليدي .

والواقع أن المسرحية لا تعتمد على بنائها الفني ، الذي هو فعلاً بناء تقليدي ، مقدار ما تعتمد على مدى اختلافها عن كل ما سبقها من مسرحيات ، وعلى مدى الانفعال والصدق الفني الذي يثيرها ، وعلى لغة الكلام الملعدي التي تستخدمها ، وعلى شخصية البطل التي استطاعت أن تعكس مهوم الإنسان المعاصر في لحظة من لحظات انعكاسه الذاتي للوجود .

فيطل المسرحية «جيمس بوتر» كما وضعه أحد النقاد ، شاب لا يتكلم بل يعزى ، وهو سائح أبلغ السخط ، يقذف بصوارينغ سخطة للوجهة على كل شيء ، على الأدب والمجتمع والحياة ، وعنده هي أنه بشر شعوراً دائماً بالمرارة الاجتماعية التي ترجع إلى إقصائه الصديق بوضاعة وضعه الطبقي ، ومع ذلك فهو يستمد قوته من مواطن ضعفه ، ويضع الهجة من آبار يؤسه وجرماته . وهو متخريج في الحامسة على الرغم من اشتغاله بمد تحريجه بيع المطبوع في أحد الأكشاك ، ولذلك نراه شليد الغرور بعلومه وثقافته ، لا يقرأ سوى كتب التراث ، ولا يستمع إلا لموسيقى الحانز ، ولا يطالع إلا صحف الأحد .

وهو يعيش في مسكن حقير فوق سطح أحد المنازل ، بأحد الأحياء الكثيفة ، ويكسب عيشه من بيع الحلوى في كشك صغير فوق المدينة ، وبها بين سكنه وعمله راه دائم الخط والشكوى ، لها الطابع المالب على كل ما يصدر عنه من كلام ، على أن الذي يضاعف من محنته ، ويزيد من أزمته ، وعمله ساجداً باستمرار ، هو رواجه من فتاة تنتمي إلى طبقة أعلى من طبقة في مكانها الاجتماعي ، هي الطبقة (اليورجوازية) ، ويصعب جيمي بوزر كل غضبه على هذه الزوجة .. في مناسبة وفي غير مناسبة ، لا لأنها تعايه أو تستهيه ، ولكن لأن أهلها عارصوا عمود تفكيره في الزواج بها . فضلاً عن أنه يحسد الحاد بالخص الطيق والقصور الاجتماعي ، لهذا كان من الطبيعي ألا يشتمل حديثه المصائب في طول المرحبة وعرضها على شيء ، غير استهوائه للفصل بكافة القيم (اليورجوازية)

#### فقدن الفرحون البشرية :

فهنا مسرحية ساطعة حقاً ، غاضبة على طول الخط ، تنور حوادثها في مسكن جيمي بوزر هذا ، الذي يتكون من غرفة في بيت من الطوار (الفيكتورى) ، ثم يعد مرغوباً في وجوده في عصر الفتاة (الزايث) .

الوقت مساء ربيع حائل بالمحب والظلال ، في يوم من أيام الأحاد ، بُرئ جيمي بوزر ، ذلك الإنسان المسجوب ، الذي يجمع بين طيبة الصديق ، وسأوة قاطع الطريق ، أهم ما يمتاز به فضله للفنونة وشراسته في تناول الطعام ، فالأكل والجنس هما القبتان الرئيستان في حياة جيمي بوزر ، حتى لقد قال له صديقه «كليف» في ذلك اليوم : «إنك تشبه هؤلاء المصابين بالليل الجنسي ، وأنت إنسان لا يملك غير الأكل ...» «وجيمي» لا يجد في ذلك ما يبيب ، «أوه . نعم .. نعم .. أحب أن أكل ، كما أحب أن أنام ، فهل هناك مانع ؟ ..» .

أما «كليف» هذا فهو صديق جيمي وشريكه في كل شيء . في مسكنه وملبسه ، في أكله وشرايه ، في قرطه وطلبه ، وشريكه أيضاً في روجه ، حتى لقد قال له «جيمي» ذات مرة : «إنكما تبدوان في غاية البلاعة واللصط ، ولعاب كل منكبا يسيل على الآخر لم لا تدعiban معاً إلى السرير وينتهي الأمر ؟» .

و«كليف» في مثل عمر «جيمي» ٢٥ سنة ، من النوع الملائم للحامل إلى درجة البلادة



والفقر ، تطوع كتابة الحزن الصموت ، حزن أولئك الكادحين الذين شوا على إعالة أنفسهم لأنهم لم يجدوا أنا نحن ، ولا قرىً يعزل ولوس جيد ، حتى التي يصلقة هجيمي بورتر : « لا أظن أن عندي من الشجاعة ما يكفي لكي أعيش مستقلاً على نفسي مرة أخرى ، مهما كانت الأحوال ، فأنا بطبيعتي حزين ، ثم أنا إنسان ناهج جيد في واقع الأمر . ويظهر أنني سأكون في حال أسوأ مما أنا فيه ، لو عشت مستقلاً على نفسي فقط . ومع ذلك فلها يعيشاد حياة شبه إنسانية - بهكران بأيديهما - ويتناغشان بعضهما . وعضيان الوقت في « هوميية » أو « هوميية » لا تنتهي . وكثيراً ما كانت تقول لها « أليس » : « احترسنا نحن السماء ، إنكنا نجلسان للكلان يبدو كل يوم وكأنه حلقة حيوان . »

« أليس » هذه هي زوجة هجيمي ، « همها هي الأخرى ٢٥ سنة . وقعت في غرام فضلاته . وأحببت فيه قواء البنية - فضحت بأمرتها ( البورجوارية ) وهرت معه على ظهر دراجة تمش في هذا القفص ، قصص الوحوش البشرية ، غير أن وصمة ( البورجوارية ) تظل عالقة بها ، لذا يحرص هجيمي على إهانتها وتخفيفها ، فهي في نظره « كالنمب الكاذب » الذي يمثل التمسك والبرود ، وأنموها « يمثل الشجاعة في أوسع معانيها ، وإن انتهى به الأمر إلى كرمى الوزارة » ، وأنها « امرأة غريبة تذكرك بإحدى نساء الرومان المتهلات اللواتي يجاورن منتصف العمر » أما أبوها « فوجوده كعلمه ، شأنه شأن أي رب أسرة ( بورجوازي ) ، فهو « محبوس مسكين » ، ليس إلا واحداً من تلك البائعات المستطعة المختلفة عن مناهات العهد ( الإندواري ) ، والتي تأتي أن فهم لماذا توفقت الشمس من الشروق .. »

والحقيقة أن هجيمي بورتر ليس مسخاً على زوجته بمقدار ما هو مسخ على طبقها ، وهو عندما تزوجها - تزوج فيها الطبقة - وعندما يمتزجها - يمتزج فيها الطبقة - وعندما يسخط عليها - في شخصها يسخط على الطبقة ( البورجوارية ) . حتى عندما زارتها صديقته « هيلينا » ، رأت مدى السداب الذي تمش فيه . فحرضها على الثورة . وحل ترك هذا الوحش الآدمي ، كان كل هم هجيمي أن يحطم في شخص « هيلينا » كافة القيم ( البورجوارية ) ، وأن يديب قناع العفة الذي تضعه على وجهها ، فأوقعها في حبه ، واستبدلها بزوجة ، التي عادت فجأة لتجلبها بين أعضائه ، فلم تعرف كيف تخرج من الورطة وما كان من هجيمي « إلا أن اتهمها قرصة ليصرخ في وجهها : « لا تحاول أن تخدعي نفسك

بمسألة الحب ، فذلك لا يستطيع أن تقع فيه دون أن تطلع عليها بالأحوال ، إنه يسترق المضلات والأشياء جميعاً ، وإذا كنت لا تتعلم فكرة تلوث روحك الطاهرة ، فحركات أن تتخطى عن فكرة الحياة كلها ، وتتحول إلى قديمة ، لأنك لن تستطيع أن تعيش الحياة ، كما يعيشها سائر الأحياء ، فلما هذه الدنيا ، أو الآخرة ؟

وهنا لا تملك « أيسون » أنتم صرخة « حيمي » في وجه « هيلينا » ، إلا أن تنازل عن قضيتها الخاسرة ، وأن تعود إليه كما يعود السجائب إلى الدب ، ليعيشا معاً ، ويأكلان الشهد والبنق ، فهما في عمارته يقولان - « لقد كنت عطفة .. أنا لا أريد أن أكون محبوبة ، ولا أريد أن أكون قديمة ، أريد أن أكون قضية خاسرة ، أريد أن أكون تافهة وبلا قضية ألا يهمهم ؟ لقد ذهب .. لقد ذهب .. هذا الكائن الآخى الذى لا حول له في أحشائى ، والذى كنت أظن أنه ما من أحد يستطيع أن يتزعمه منى .. ولكن ألا ترى ؟ لقد أصبحت في الوحل ، منكبة على وجهى أنمرغ فيه .. أوه ، يا إلهى .. »

ولمسيراً عندما يشر « جيسى بورتر » بحاجت يدها ، يصاب بقتليرة ، كأنها الصدمة الكهربائية ، التى تعالجه دون أن تصرعه ، ليمد يديه ، ويرفع روجته المبهدة من عند قلبه ، ويضعها إلى صدره مؤملاً إليها أن تكف عن البكاء ، ولماذا إياها عناية روجية هائلة وهائلة ، فوق صلابة جديدة من نهر الحياة ..

إله عصر جنون :

تلك هي خطوط العرس في هذه المسرحية . ( انظر وراءك في غضب ) ، وهي كما قلنا ورأينا مسرحية ساخطة في كل شيء .. في أحداثها ومواقفها ، في موضوعها وأشخاصها ، في لغتها وجوارها ، وحتى في أنماطها اللغوية ، التى يصطك بعضها ببعض ، وكأنها مقطوعة موسيقية رديئة الإيقاع ،

والقارئ هنا ، واقع في ذات الحيرة التى وقع فيها أبطال مسرحيق ( المهرج ) ( ولور ) ، فهو لا يدري وراء من يقف ؟ ولا يعرف أى الطرفين يختار ؟ غاية ما يمكنه أن يستخلص هو الآخر ، وأن يكون من الساعطين .

وهي نفسها الحيرة التى وقع فيها المؤلف وتلقت إلى السخط ، السخط - الذى دفعه إلى أن يقول في ليته العرس الأول لمسرحيته هذه : ( انظر وراءك في غضب ) ، عندما صعد إلى

المرح بنا على طلب الجمهور . « ليس عندى شيء جديد أقوله ، وكل ماقلته فى هذه المسرحية ، هو أنى لا أستطيع أن أتلفت حول دون أن أضحك للكثير من الحجارة : وبها من حجارة خفية مريرة ، إن صغرنا مجنون ، نحن نميش فى زمان لا مكان فيه لصدى الحكمة ، ولا قصود الضمير .. »

وهو ذات المسخط الذى أدى به إلى مفادوة إنجلترا ، والمذهب إلى فرنسا ، وإرسال خطاب (اللغة المشهور) ، الذى تحدثت عنه صحف أوروبا وأمريكا كلها ، فى هذا الخطاب لى « جون أودبورن » إنجلترا . وليس الشعب الإنجليزى . وليس رجال الدين وحاضرة السياسة وأعضاء مجلس العموم ، هؤلاء جميعاً فى رأيه حرة يستحقون الإعدام . لأسهم بنوا شرف بلاده ولطخوه بالأعداء . ولأنهم قادوا الأسد الضعيف الأعشى إلى الهاوية والدمار . وما قرب إلى الاختفاء من عمى الوجود . وبعد أن كانت بريطانيا هى الإمبراطورية التى لا تنيب الشمس عن أملاكها ، تصبح هى نفسها وراء الشمس .

وهذا ما صرح به « جيسى بورتر » بقوله وهو غاصب . « إنا نأخذ طريقة طهنا من باريس ، كما نأخذ سياستنا من موسكو ، أما الأخلاق فنصلها من بورسعيد » وهو ما صرح به أيضاً بقوله عن إنجلترا ، وقد حدثت مستمرة أمريكية بشكل أو بآخر : « إن من أكبر دواعى القسوة أن نمش فى العصر الأمريكى ، ما لم تكن أمريكياً بالطبع ، لا بل إن الاستعمار الأمريكى يقتحم على الإنجليز عداهم ويترك أمرهم ، ولعل كل أطفالنا سيكونون أمريكيين » .

بل ربما كان الأمر أنظر من هذا ، لها هو « جيس جندن » يتحدث عما سماه بالأمريكانية الراسخة ، ومدى تأثيرها على الثقافة الإنجليزية ، فيقول « إن أثر (الأمريكانية) فى هذه الثقافة كبير للغاية ، وإنه أصبح يشتمل على عناصر من « هوليوود » ، « موسيقى » « روك أند رول » ، « شخصيات » « كينجلى أليس » مثلاً متأثرة ببعض الأفلام السينمائية فى تنسيقها « هوليوود » ، وبعض العلاقات التعبيرية ذات الطابع البوليسى ، بل إن هذه الشخصيات ، تقلد فى الغالب طريقة المشاة « مممرى بوجارت » فى الكلام !

ويضيف « جيس جندن » إن أعمال للكاتب الروائى « جون وين » معصية كذلك ، بالإشارات الناعقة على استرجاع الثقافة الشعبية الأمريكية بالحياة البريطانية ، ومعنى هذا أن

الرواية الإنجليزية المعاصرة ، تفضل قلماً كثيراً من النفود الأمريكي ، مما يقلل من صحتها  
البريطانية التقليدية ..

أجل . لقد جاء الوقت الذي تتكرر فيه المجلدات ثقافتها أيضاً من أمريكا !

### السطح وحده لا يكفي :

وبعد ، فهذا هو الأديب المصائب « جون أوزبورن » ، وذلك هي مسرحيته الغاصبة  
( انظر وراءك في غصب ) ، وهذا كله مشروع وجاز ، مشروع أن يسطح « جون أوزبورن »  
على كل شيء في بلاده ، على الطبيعة ( البورخوارية ) . وعلى السياسة الإنجليزية . وعلى النظم  
الاقتصادية . وعلى الحياة الاجتماعية . وعلى الأمريكية الزائفة . وعلى كافة مظاهر الحياة في  
المجلدات . ولكن ليس حائراً أن يقف عند مرحلة السطح ، وأن يتخطى عن جسد بلاده  
المرضى ..

صحيح أن سطحه له بواعث ودواعب ، وصحيح أن سطحه تعبير صادق والفعال  
حقيق ، ولكن السطح وحده لا يكفي ، فالسطح انفعال ، مجرد انفعال ، والانفعال  
لا يصبح موقفاً أو ملجأ ، حق يُعنى ويُمنطق ويصبح انفعالاً حائماً ، تماماً كما في حالة الحرية  
والسلبية ، فلا يكفي الإنسان أن يصرخ بأعلى صوته « يستطيل العالم » حتى يكون حراً ، بل  
لا بد له من أن يكمل عبارته بقوله « أنا أبهى أفضل مما هو الآن » حيث ، وحيث فقط ، يكون  
حراً ، فالحرية لمحايثا للسلبية ، ومقدار ما يكون الإنسان مستقلاً يكون حراً .

وهكذا لا يكفي « جون أوزبورن » أن يقول عبارته الشهيرة « انظر وراءك في غصب » بل  
لا بد له ، لكي يكون حراً ، أن يكمل عبارته بقوله : « انظر أمامك في أمل .. وفي إشراق » .  
وفي حب ..

## المرحلة الثالثة عشرة

«كولين ويلسون»

«اللافتى... إسان هذا العصر»

«إن العالم اليوم يحرر منه مثل عدد دقيق خلف  
حرية قائم متصر ، وعلى الإنسان أن يتعلم كيف  
يقطع الحبل ، ويسمح للحقل أن يثبت مكانه ،  
وأن يغلو وأعباً قراجه بلبلال والصورة .  
«كولين ويلسون»

الحقل له أزمة :

أجل ، تلك هي المرحلة التي أطلقها في بريطانيا فيلسوف شاب في الثمانين والعشرين من  
عمره ، يسمى «كولين ويلسون» ، والتي أودعها كتابه الذي سماه ( العريب )  
أو ( اللافتى ) والذي وصفه بأنه ( دراسة تحليلية لأمراس البشر النفسية في القرن  
العشرين ) .

وما أن أطلق «كولين ويلسون» هذه المرحلة في بريطانيا ، حتى تردد صداها في أمريكا  
والتارة الأوربية ، وأصبح همه حل كل لسان يتم بقضايا الفكر والثقافة بعد أن كان نكرة  
لا يذكره أحد ، وقد تمسك به بعض النقاد المعروفين في إنجلترا ، مثل «سيريل كوتونيل» ،  
«وايدين ستويل» ، «جيب تويني» ، فاعتبروه على صغر سنه كاتباً من الطراز الأول ، بل  
لقد ذهب «جيب تويني» إلى أن كتابه هذا ( أصناف إضافة حقيقية إلى فهمنا لأشد مشكلاتنا  
صعقاً وأكثرها تعقيداً ) .

وأكثر من هذا ، لقد اعتبره شباب الأدب الإنجليزي في الخمسينيات ، وهو الشباب الذي  
أطلقت عليه المصطلح الأدبية اسم ( الشباب القناص ) أو ( الجيل القناص ) والذي يتبنى

إليه كل من «جون أوزبورن» ، «أرنولد ويسكر» ، «هارولد منتر» ، «وشيل ديلاي» ، «جون وين» ، «كنجسلي أميس» ، «دوريس لسنج» ، «والان سيليتو» ، هؤلاء اعتبروا «كولين ويلسون» بمثابة فيلسوف هذا الجيل ، وأول من أرمى دعائم هذه المدرسة ، بإصداره هذا الكتاب الذي جعل منه «كولين ويلسون» رمزاً لهذه وجيله من المفكرين الإنجليز المشابان .

ذلك أن كتاب «الغريب» أو «اللامتنى» كما يقوله الناقد «كارل بود» ، أحد المشابهي لأدب الخمسينيات ، يبرز صورة للفكر الإنجليزي الشاب الذي يعيش في وحدة موحشة ، ويشعر بالمرارة الاجتماعية ، وبعثاً يحاول الخروج من مرض الغربة أو اللانتماء .

ولكن كتاب «كولين ويلسون» في الواقع ، أعمق من هذا بكثير ، إنه بمثابة المصرخة التي مبيت إلى حق الأزمة التي يعانيها العقل الأوربي للعاصر ، ذلك العقل الذي شهد منذ أواخر القرن التاسع عشر ، ولا يزال يشهد حتى وقتنا الحاضر ، ظواهر لا يمكن أن توصف إلا بأنها أزمة ، ولم تكن مصادفة ، بل كان مما يثبت على التساؤل ، أن أصبحت يتابع الفكر الفلاس ، هي آراء «برجسون» ، ونيتشة ، وكروثشه ، وشبنجلر ، وولف جيمس ، وكلها آراء تشيد بقوة أخرى غير العقل الاستدلالي ، أولتيج الطمس ، وتنادي بمبادئ الحس أو الإرادة أو الوشوة الحيوية أو النطاق العمل ، حتى أصبح دعاة العقل أقلية صمينة خافتة الصوت تدافع عن مبادئها بحجبل واستنها .

ولم يقتصر هذا على مجال الفكر الفلسفي أو الفكر النظري الخالص ، بل تعداه إلى عالم النفس والسيكولوجيا الحديثة ، فذهب «فرويد» وتلميذه «أدلف» و«ويج» ، وصائر علماء المدرسة التحليلية إلى إطلاق مساهمهم على قلعة العقل ، والاحتشاء بضياع «اللاوعي» أو «الاشعور» ، باعتبارها الأوعية التي تحفظ بالتجارب والذكريات والأحلام ، وتكون عندئذ مظلمة محتلاً لا يدرك إلا من خلال رموزه ، ولا يعتمد إليه العقل الواعي ، وإن كان هو أساس تفسير الكثير مما يشور في مجال الوعي .

وفي مجالات الأدب والفن ، انتقلت الرواية والدراما والمسقى والنس التشيكل نفس الانغماد ، حيث خفت صوت العقل والوعي ، ولحقوا الترابط للطلق ، والقالب المحدد ، وحلت الانطاعات السريعة للباشرة ، والصورات الوجدانية الحادة ، وأصبح الفن بدوره

يحاطب القوى (اللاواعية) و الإنسان ، ولأدب كأما يفوض في الأحراق للحقيقة للذات البشرية .

والذى يعنينا من هذا كله ، هو أن هذه الظواهر جميعاً ما كان لما أن تجتمع في توقيت زمني واحد ، إلا لتشير إلى مفلول واحد ، وتعبّر عن أزمة واحدة ، هي أزمة العقل ، أو الأزمة التي يمر بها العقل .

صحيح ، إن العقل ذاته هو الذى شخص هذه الأزمة ، وهو الذى توصل إلى تحديد ملامحها وظواهرها ودلائلها العامة ، وصحيح إن تحليل العقل لذاته ، وغرده على نفسه ، هو تأكيد لموظفة العقل ، ولحقائق لدوره الإيجابي ، ولكن الصحيح أيضاً أن هذه جميعاً ظواهر تشير إلى محنة العقل في مواجهة تحديات العصر .

#### أعراض الإنسانية المعاصرة :

ومن هنا كان وصف «كولين ويلسون» لكتابه بأنه بحث في كنه مرض الإنسانية في منتصف القرن العشرين ، فهو إذن يعترض أن الإنسانية مريضة في هذا العصر ، ويحاول أن يشخص الداء الذى تعانيه الإنسانية ، وفي الوقت ذاته ، يحاول أن يصف الدواء الذى يشل الإنسانية من هذا الداء ، أما هذا الداء ، فهو ما يسميه «كولين ويلسون» بمرض الغربة أو (اللائتواء) ، فعند فليسرفا الشاب أن مشكلة اللامتى تليق لأول وهلة مشكلة اجتماعية ، ذلك لأن من صقلت اللامتى ، أنه لا يتوافق مع المجتمع الذى يعيش فيه ، لكن مشكلة اللامتى في حقيقتها ليست مجرد مشكلة اجتماعية ، وإنما هي مشكلة روحية أو (ميثاقية) .

#### فن هو اللامتى ؟

هو الشخص الذى يرى الإنسان على حقيقته ، تلك الحقيقة التي تحجبها عن العين ، طريفة الحياة في المجتمع الحديث ، ولأنه ينشد الحقيقة وحدها ، ولا يقبل غيرها ، براه باستمرا في حالة تمرد على المجتمع ، وكأنما هو يعيش خارج لا داخل هذا المجتمع ، ومن ثم فهو في حالة دائمة من الامتيطان ، يستبطن ذاته ، ويطل عليها من الداخل ،

لكي يراها على حقيقتها السائرة ، ويترك النزاع الناشب فيها بين ما هو حيواني صرف ، وما هو إنساني خالص .

« لا أملك شيئاً ، ولا أستحق شيئاً ، وبالرغم من ذلك أشعر بالحاجة إلى تعويض » هذا هو اللامتنى صامداً يعيش في أغوار ذاته ، فلا يكاد يجد فيها شيئاً ، وعند ما يقتش ل خارج ذاته ، لا يكاد يجد فيها شيئاً كذلك ، « أما البحث الفلسفي لأنه يلوح عديم المعنى ، لا شيء يمكن اختياره ، ولا شيء يمكن اختياره ، وأما الحقيقة فيا ترى ماذا يعنون بها ... » .

وتطلق أفكار اللامتنى بصورة غامضة من حب قديم ، وما كان يحيط به من ملاد عاطفية ، إلى التكفير في حقيقة الموت ... « الموت ... إنه أهم الأفكار على الإطلاق » ثم يجد إلى مشاطة اليومية « يجب أن أكسب مالا » وفجأة يرى صوته أمسكاً حل الجدار ، إنه صنبوع من الفتحة المظورة لدى إحدى الأسر ، ويقف على الفراش في غرفة الوحيدة يراقب الفتحة المظورة : « إنني أنظر وأرى الفتحة المظورة تدعوني إلى عربها ... » .

ومكدا لا يكاد اللامتنى يخرج من أغوار ذاته ، ليستشرف العالم من حوله ، حتى يكون حظه هو الحياة الدائرة في الفتحة المظورة ، التي يراقبها من ثقب في الحدار ، والتي وضعها الشاعر « كيتس » ، فيا كتبه إلى الشاعر « براون » ، قبل وفاته بعام واحد « إنني أشعر وكأنني ميت منذ زمن ، وزغماً أعيش الآن حياة ما بعد الموت . » .

### الزوجة أكثر من اللازم :

لنا يمكننا أن نصف اللامتنى ، بأنه الشخص الذي يعيش في انحصام مع ذاته ، ومع العالم من حوله ، فهو يرى أن العالم الذي يعيش فيه ، ويعيش فيه الناس ، عالم غير حقيق ، وهو في ذات الوقت ، لا يرى في الوجود سوى القوصى التي تتجاهلها العقلة (البورجوازية) ، « ولأنه يرى أن القوصى هي حقيقة العالم ، فراه لا يهتم إلا بها ، ولا يتحدث إلا عنها ، ولا ينظر إليها إلا بعين اليأس والنشاقم ، اسمه يقول .

« ورايت نفسي على الرصيف مرة ثانية ، لا أشعر بالطمأنينة التي كنت أمق نفسي بها ، وإنما أنس بالضطراب ولزيتك » كنت وكأنني لا أرى الأشياء على حقيقتها ، كنت ، أرى أكثر من اللازم ، وأحس من اللازم ... » .



ولي نجلبنا هنا أن تهمة بأنه شخص مريض وقهر موسى ، لأنه سرعان ما يبالغ عن نفسه قائلا : «إننا جميعاً مرضى ، نعيش في حضارة مريضة ، والفرق بيني وبينكم أنكم تجهلون هذه الحقيقة المرة ، على حين أعرف أنا أني مريض ، ولدى من الشجاعة ما يحملني أواجه حقيقة مرضي » .

وهكذا نجد أن الالتمس أن لا يستطيع الحياة في عالم (البورجوازية) ، ذلك العالم السهل للريح ، ولا يستطيع في ذات الوقت ، قبول ما يراه ويعلمه في الواقع ، فهو يرى أكثر وأعمق من اللازم ، وأد ما يراه لا يطر الفوضى ، (غاليليو جاليليو) ، يرى العالم مكاناً منظماً تنظيمياً جوهرياً ، وإن وجدت فيه بعض عناصر القلق وعدم الارتياح ، إلا أن اتشمال (البورجوازي) بمشكلات حياته اليومية ، يحسك مضطراً إلى تجاهل هذه العناصر ، أما الالتمس ، فإنه لا يرى العالم معقولاً أو منظماً ، ونحن يهدف بمعانيه الفوضوية في وجه هذا العالم ، لما ذلك إلا لأنه يحس بشعور يمت على الكتابة ، شعور بأن الحقيقة ينبغي أن تقال على الرغم من كل شيء . وإلا فلن يكون الإصلاح ممكناً ، بل إن هذه الحقيقة ينبغي أن تقال حتى إذا لم يكن هناك أمل في الإصلاح إن الالتمس كما يقول «كولبي ويلسون» : إنسان استيقظ على الفوضى ، ولم يجد شيئاً يطمح إلى القول بأن الفوضى إيجابية بالنسبة إلى الحياة ، له تكون الفوضى هي جرثومة الحياة ، كما أن البضة هي قوس الطائر ، إلا أن الحقيقة برغم ذلك ينبغي أن تقال ، والفوضى يجب أن تولد .

ولكن من ذا الذي سيتول الحقيقة ، ومن ذا الذي سيواجه الفوضى ؟ هل هو ، (اليوجي أوالفيمسار) ، ألم الفوميسار أو التأثير .

إنه عند «كولبي ويلسون» كما عند للكاتب المجري «أرثر كويسلر» صاحب كتاب (اليوجي والفوميسار) ، إنه لا القديس ، ولا التأثير يستطيع أن يخلصنا عما نحن فيه ، وإعنا الإيقاظ الحقيق ، هو في استنح هذين العنصرين في مركب ثالث جديد ، وهذا معناه أن أسلوب النساك والزهد والمباودة - كما نجده عند رجل الدين ، قديساً كان أو صوفيّاً - لا يكفي لمواجهة الأزمت للمادية التي يولجها إنسان هذا العصر . والعكس كذلك صحيح ، حيث لا يكفي أسلوب الغضب والنفرد والثورة لإصلاح ططب الحياة ، لأنه لا يكاد يصلح شيئاً حتى يقضي على كل شيء . «غاليليو أوالفيمسار» ، والفوميسار أو التأثير ، كلاهما إنسان ذو بعد

واحد ، لا يكاد بكل لمواجهة روح المعمر ، ذلك الذي لا بد له ، في رأى « كويسلر » من اجتماع حلين البعدين ، ولابد له ، في رأى « كولي ويلسون » من إضافة بعد ثالث

### الإنسان ذو الثلاثة أبعاد :

ويبدأ « كولي ويلسون » ، بالبحث عن هذا الإنسان في كتب الأدب ، وكما يجعل في أبطال أشهر الروايات العالمية الحديثة ، التي صورها خيال بعض الروائيين المهتمين ، مثل بطل رواية (الحصم) للكاتب الفرنسي « هنرى باربوس » ، وبطل رواية (الفتيان) « لجان بول سارتر » ، وبطل رواية (الغريب) « لألبير كامى » .

لأبطال هذه الروايات يعيشون جسيماً في عالم انغمست فيه الضمير ، وضاع منه اليقين ، وأصبح كل شيء فيه جائزاً ، وباتت صعب التمسك ، وغابت الرؤية ، وفقدوا الاتجاه ، فراحوا يقضون معظم وقتهم متفردين في غرفهم الخاصة ، لأنهم لا يحضون ما يبرر قيامهم بفعل أى شيء آخر ، في عالم ملامح ولا جدوى .

لقد فقدوا ضمير في العقل ، كما فعل القيسلوان « كبركيارد » ، ونيتشه « ، وشعروا بأن العلم لا يحقق سعادة الإنسان ، شأنهم في ذلك شأن الفيلسوف الأمريكى « هوبز » ، والكاتب الإنجليزي « هـ جـ ويلز » ، ومن ثم تقلبوا من « كافكا » وعمله المسوخ .

ويرى « كولين ويلسون » أن شخصية (الغريب الوجودى) ، كما صورها « جان بول سارتر » ، تطور طبيعى ، لشخصية (الغريب الرومانتيكى) ، كما صورها « جوت » في « آلام فرتر » ، وهو الغريب الذى كان في القرن التاسع عشر ، يستمد من الطبيعى بالنسبة له أن يموت شاباً مثل « شيلي » ، أو يعيش مريضاً مثل « شيلر » ، أو يظل في (بروخ) بين الموت والحياة كما كان حالة « كولدج » .

والفرق بين الغريب الرومانتيكى ، والغريب الحديث ، هو أن الأول دائم البحث عن الحقيقة ، وإن كان لا يجد هذه الحقيقة ، وهذا هو العذاب ، إلا أنه يعتقد في وجود هذه الحقيقة ، وهذا هو العزاء . وبين العذاب والعزاء ، يعيش الغريب الرومانتيكى ، الذى كان يعتقد أن الخطأ ليس كلاً في الطبيعة الإنسانية ، لأن الكمال الإنسانى شيء يمكن التحقيق ، وإنما الخطأ كامن فيه هو ، في سلوكاته وقدراته ، وفي نظريته للعلاقة المتبادلة بين العالم والإنسان ، وهذا ما عبر عنه « الدكتور جونون » على لسان بطله « راسيلاس » ، بقوله .

« لست أريد أن أكون سعيداً ، وإنما أريد أن أكون حياً وفاعلاً » .

فهو يشعر أن شيئاً ما يقصده ، هذا الشيء ليس في خارج ذاته ، وإنما في داخله هو ، وهو ما عبر عنه « رابلاس » بقوله وهو يرب من « القوادي السعيدة » . « يلوح لي دائماً أن الإنسان حاسة واحدة ، أوتاقية أخرى ، بالإضافة إلى حواسه ، هذه القابلية ، يجب أن تشبع قبل أن يكون سعيداً السعادة الكاملة .. » .

هذا هو الغريب الرومانيكي ، الذي يجتطف عن الغريب الحديث ، الذي لا يفهم ما يقصده الناس حين يتحدثون عن الحقيقة ، لماذا تكون هذه الحقيقة ، وما جدوى القول عليها إن كانت موجودة ، « الحقيقة ؟ ترى لماذا يمتنوا بها ؟ » إن هؤلاء الذين يتحدثون بأن الطبيعة الإنسانية هي المربصة ، وأن الغريب هو الذي يواحد هذه الحقيقة المربصة ، هؤلاء لا يمتنوا الآن ، إنما - كما يقول اللامتنى الحديث - في وصية سلبية ، وهذه الوصية السلبية ، هي جوهر العالم ، « لا طريق هناك إلى الخارج أو إلى ما حول أو إلى الداخل » وإلى هذا يجب أن ينصرف اهتمامنا الآن .

وعلى الرغم مما بين اللامتنى الرومانيكي ، وبين اللامتنى الحديث ، من فروق في النظرة إلى الحقيقة ، حقيقة العالم وحقيقة الإنسان ، إلا أنها يشتركان في صفة عامة ، هي اهتمامها بما مشكلة فيها يسمى « كولين ويلسون » ( بمشكلة اللامتنى ) : إن مشكلة اللامتنى ، هي كيفية تحقيق ذاته في وجود سيئته الفوضى ، فهو إنسان يريد أن ينظم هذه الفوضى ، وأن يهتف هذا النظام ، وأن يجمع على هذا المدفع للمق والحيدري . ومن أجل حمله الوردى الجميل ، ذلك الحلم الذي يتلاقى مع مطلع القصر ، نراه يضع حياته مدي ، ويعيش في سأم وملل ، ويشعر بأن ذاته مشتقة على ذاته ، فهو نصف همجي ، ونصف متدين ، نصف حيواني ، والنصف الآخر فيه الإنسان ، أما غاية القصوى فهي أن يحقق وحدة واحدة في هذه الثنائيات ، وأن يحيا حياة واحدة ، حياة أنسي ما فيها يشع لكل أنشاق الإنسان .

وهذا معناه في رأي « كولين ويلسون » أن مشكلة اللامتنى ليست مشكلة فكرية ، بقدر ما هي مشكلة حياتية ، أوجى على حد تعبيره « مشكلة البحث عن جواب للسؤال » ، والسؤال هو : ماذا يجب على اللامتنى ، أن يصنع بحياته وفي حياته ، في الوقت الذي لا يستطيع فيه قبول الحياة كما يقبلها ويمهاها من هم حوله ؟

ولما كانت مشكلة اللا متنى ، هي البحث عن الطريقة للثلى القى يحيا بها حياته : بمعنى أن مشكلته في جوهرها مشكلة حية ، فمشكلة حياتية ، فإن « كولن ويلسون » ، لا يمكن بدراسة القرية في كتب الأدب ، وإنما يعود من الأدب إلى الحياة نفسها ، فيدرس حياة بعض من اختبرهم من القرية أو اللا متنى ..

والثلاثة الذين يختارهم « كولن ويلسون » ، هم الكاتب الإنجليزي دت . أ . لورانس ، والرسم الهولندي « فان جوخ » ، وواقص البالية الروسى « نيجسكى » ، إنه يختارهم باعتبارهم نماذج ثلاثة للا متنى ، يتميز كل منهم بميزات خاصة ، يتفلس بها الآخرون في غرته ولا انتقائه . ميزات في العقل والوجدان والحمد ، لقد حاولوا جميعاً أن يتغلوا على مرض القرية أو اللا اتملة ، عن طريق سيطرة كل منهم على ذاته ، إلا أن سيطرتهم جميعاً على ذاتهم لم تكن كاملة ، لأن الطريق لثلى سلوكها كل منهم لم تكن مجدية في حد ذاتها ، إذ حاول « لورانس » أن يسيطر على عقله فحسب ، وحاول « فان جوخ » السيطرة على وجدانه فقط ، واكتفى « نيجسكى » بالسيطرة على إمكانيات جسمه وكفى

ومن هنا كان فشلهم جميعاً في التخلص من داء القرية ومرض اللا اتماء ، فأتى الأمر « بلورانس » إلى ما يسمى « كولن ويلسون » بالانتحار العقل ، وقضى « فان جوخ » على حياته بيده ، أما « نيجسكى » فكان مصيره الجنون

وخلص « كولن ويلسون » من دراسته لحياة هؤلاء القرية الثلاثة ، إلى أنهم جميعاً كانوا نفوساً صاعدة ، وأن الإنسان للثلى هو الذى يحس به ، فذكر « لورانس » الثاقب ، ووجدان « فان جوخ » الجاسع ، وإدراك « نيجسكى » لإمكانات جسمه ، وهذا هو الإنسان ذو الأبعاد الثلاثة .

#### العودة إلى الإيمان :

ومضى « كولن ويلسون » في تحليل وضعية اللا متنى ، فبرى أن أهم ما يشغل بال اللا متنى ، هو رغبته في ألا يكون لا متنىاً ، إنه يحرص على الا تماء ، ولكنه لا يستطيع أن يتخلى عن كونه لا متنىاً ، واللا كان معنى انتائه أن يكون ( بورجوارياً ) عادياً ، يرتدى العديد من الأقنعة لكي يتلاءم مع الحياة الاجتماعية ، ومع متطلبات المدينة والتضرر ، وهذا

هو ما يكرهه اللامتنى ، ولا يطيقه أبداً ، بل ربما كان الموت عنده أفضل من حياة مثل هذه الحياة

إن مشكلة اللامتنى ، هي كيف ننتقل إلى الأمام ، في الوقت الذي عاد فيه كل من «لورانس» ، و«جان جورج» ، و«جيسكي» إلى الوراء ، فاندسروا جميعاً .

وهذا معناه أن اللامتنى ، ليس مجنوناً وليس مريضاً ، إنه فقط أكثر حساسية من أولئك الأشخاص المعتاديين ، وأكثر شغافية من هؤلاء الرجال صمحيي المصنوع .

إن مشكلة اللامتنى في جوهرها ، هي مشكلة الحرية ، لا الحرية السببية بالطبع ، ولا الحرية الاجتماعية بطبيعة الحال ، وإنما الحرية بمعناها الروحي العميق ، على اعتبار أن جوهر الدين هو الحرية .

فاللامتنى ، يبدأ كما يقول «كوليد ولسون» بنزع من التوترات الداخلية ، من حالة تأزم باطن ، ودوار داخلي حثيف ، ويحاول جاهداً أن يتخلص من توتره وتأزمه ودوائره العنيف ، ولن يجده في شيء الدخاب إلى طيب تفضل ، لأنه ليس في مقدور الطيب التفضل أن يجد حلاً لمشكلة اللامتنى .

إن مشكلة اللامتنى ، أشبه بمشكلة المصوِّد الذي ينشأ في حضارة بيها ، ولكنه لا يلبث أن يرفض قيم هذه الحضارة ، يهرب منها ويلوذ بصومته في الصحراء ، وبعد أن يفكر في ذاته ، وفي العالم من حوله ، وفي عظيمة الخالق أو الله ، راء يعود إلى العالم من جديد ، داعياً إلى بدو قيم الحياة المادية ، مبشراً بقيم الحياة الروحية . ولمثل نجد اللامتنى ، يلوذ بفرقة الوحيدة ، بعيداً عن البشر ، حيث يفرق في تأملاته الذاتية ، يحلل مشاعره ، ويطلق خواطره المنان ، ويفكر في إصلاح العالم . فإذا قُدر له أن يعرف نفسه للمرة الكافية ، وأن يعرف بالمثل ماذا يقبل بعبه وسط نفوس الآخرين ، اتصحت رسالته وصار صوبياً ، أما إذا حذر من معرفه نفسه ، وعن السيطرة على ملكاته وقدراته ، فإنه يظل لا متمياً .

وهذا معناه أن اللامتنى ، هو الإنسان الذي تشغله مشكلة طبيعة الحياة ذاتها ، ومشكلة العيشة في هذه الحياة ، ومشكلة البحث عن سبيل للخلاص ، الخلاص من مرض اللاإيمان ، باعتباره من أنظر أمراض العصر ، وذلك عن طريق الإيمان ، أو العودة إلى الإيمان

صحيح ، إنه لا يستطيع أن يقبل قول القديس « أوغسطين » : « إنه لكي تفهم ينبغي أن تؤمن » وإنما الصحيح أنه يريد أن يقيم إيمانه على أساس من العقل ، وكأنما يمارس عبارة القديس « أوغسطين » بالمباراة القائلة : « إنه لكي تؤمن ينبغي أن تفهم » .  
ومع ذلك ، فهل يستطيع اللامتنى ، أن يجد له مخرجاً من هذه الحلقة المفرغة ؟  
إلا أن الجواب الذي ينبغي إليه بحث « كولين ويلسون » هو الجواب اللطيف :

#### الشروط من الشرط :

ويحاول « كولين ويلسون » أن يصف لنا طريق الخلاص ، خلاصاً القريب من غربته ، أو اللامتنى في محاولته الانتماء . وإذا كان قد أشار إلى أن هذا الخلاص ، لا يكون إلا بإدخال الإنسان أنه لا يتكون من عقل فقط ، أو وجدان محض ، أو جسد وكفى ، وإنما عليه أن يحقق الوحدة الحية من بين هذه العناصر الثلاثة ، لكي يحيا حياة متكاملة . فإنه يصف لنا الأسبيل إلى اندماج هذه العناصر جميعاً ، وانصهارها في بوتقة واحدة .  
فمنه « كولين ويلسون » ، أنت اللامتنى ، يلعب بصيغاً من الأمل في خلاصه الروحي ، وذلك من خلال اللحظات من الكشف الصوفي ، أو الرؤية الإشرافية ، لحظات تتوهج فيها حواسه جميعاً ، وتتصحم فيها روحه مع الوجود ، ويشر كأنما هو والحياة شيء واحد ، فيبدو له الكون آية من آيات الله ، والعالم قائماً على نظام يدب مع محكم ، والحياة عميقة المعنى ، والمنة الغاية ، جديرة حقاً بأن تعاش .

هذه اللحظات المتوهجة ، هي التي ينبغي على اللامتنى أن يقبض عليها بكل ما أوتي من قوة ، وألا يدعها تفلت من بين يديه ، ففي هذه اللحظات خلاصه ، وفيها خروج من غربته ، وشعاع من داء الانتماء . بل أكثر من هذا ، هل الإنسان أن ينسى في نفسه هذه الملكية النورانية ، ملكة الرؤية الصوفية أو الكشف الروحاني ، وذلك عن طريق الإرادة الحرة ، فاللامتنى هنا كاشف للهم ، الذي يبط على إلهامه دون أن ينتظر حتى يبط إلهامه عليه ، وهذه الرؤية التي تمثل التهاب الحواس جميعاً ، فضلاً عن يقظة الوجدان ، ممكنة للجميع كما يقول الشاعر « ولعمري إليك » ، طالما كانت نوافذ الإدراك نقية صافية .

وكما انفتحت أبواب الأحاق عند « ولعمري إليك » ، وأمل على هذا النور ، يمكن أن تفتح بصرها أمام اللامتنى ، إذا حرص على تنمية هذه الملكة في نفسه ، وتوَقَّر له الملموه

الروحي ، وتقيتاً لاستقبال هذه الرؤى الصوفية ، التي تخلص على كل الأشياء الفانية والمضي ، فتبدو له كل ورقة من أوراق الشجر ، بل كل ذرة من ذرات الغراب ، وكأنها عالم كامل يعيش في دناحه السعادة القصوى ، والفرح الذي لا ينتهي .

ويلاحظ « كولبن ولسون » ، إلى أن هذه الرؤى ليست سوى أمثلة على قابلية الإرادة الحرة لإيجاد الأشياء أو الشيء ، لا كما علمتنا فلسفة الغرب التي تميل إلى إخضاع الإرادة للوجود ، ولكن كما أرشدتنا إلى ذلك بحق . حكمة الشرق .

وهكذا تقودنا مشكلة اللاتمسي ، إلى الحلول التي اعتدى إليها حكماء الشرق ، بحيث يصبح المثل الأعلى عند « كولبن ولسون » ، هو الحكميم الشرق الذي لا يعي بأكثر مما يبدى رفقته ، ويقع لوده ، من المال والطعام ، ويحرص كل الحرص على الرياضة والمجاهدة حتى يحصل له الكشف والمشاهدة ، هي الحقيقة بنور اليقين ، وهو نور يقذفه الله في قلب المؤمن ، إذا ألهمه بكيانه كله إلى الله .

ويخبر « كولبن ولسون » من بين حكماء الشرق ، المتصوف المسمى الشهير « سرى رامنا كريشنا » ، فيعرض لحياته ، ويشيد بحكمته ، وكيف نشأ في قرية صغيرة ، وكانت حياته تسير على وتيرة غنائية ، وكان هو نفسه كالنور الرقيق الذي يتجذب بالأنغام لدى أي امتزاز ، وأمام أي جمال أو نواقيث في الطبيعة . وكان مزاجه الروحي ، أو كما يسميه « كولبن ولسون » ، حاسبه التخليقية ، دائمة التطور على امتداد حياته ، إلى أن بدأ يفكر في الله ضكمته في التوافق ، وكيف أن ما نشاهده من توافق في الكون إنما هو آية من آيات خلق الله .

وقد أدرك « رامنا كريشنا » ، أن المصوب يتألق في لحظات التأمل بتوجيه التفكير نحو فكرة التوافق ، ومن ثم راح يعمد بنفسه في أماكن لا يضايقه فيها أحد ، وكان يجلس متريماً ، ويحاول أن يجعل اتصاله وعقله متعاونين ، لتحقيق أقصى درجة من درجات الانفصال عن العالم . ونظر السماعات ، وإذا به يرى أن الأشجار والحيال والأنهار والطبيعة كلها صارت أكثر حقيقة ، وأنها إنما وجدت لتعبد وغاية ، وأن ما يشهده وما يراه إن هو إلا لحظة من لحظات الإرادة الحرة .

وكان « رامنا كريشنا » ، قد ألهقه التأمل الطويل ، حتى أنه لم يعد يرى حوله ، وحتى ألهم بالفعل على محاولة الانتحار ، ولكن محاولة الانتحار كانت خطأ مفاجئاً حدد قواه الحيوية ، فأيقظ فيه الحواس ، وألهم فيه الوجدان ، فراح له الرؤيا ، وكانت رؤاه مثل

رؤيا « يشته » على قمة الجبل ، إلا أنه إذا كانت رؤيا « نيتشه » رؤيا سلبية لم ير لها الله ، فإن رؤيا « راماكريشنا » هي الرؤيا الإيجابية التي أبصر فيها الحقيقة ، ذلك أن عطر الموت أيقظ فيه الإرادة النائمة ، فلما استيقظت هذه الإرادة ، أنشأت له الحقيقة وقلدت في قلبه بنور اليقين .

لقد نجح « راماكريشنا » ، كما يقول « كولنج ويلسون » في توجيه البواصت ذاتها ، فقبض على السيف وأراد أن يتصرف به ، وصحافة كشفت قوى الحياة عن ذاتها في نفسه ، وقالت له : « هراء ! إنك لن تغترب » ، انتظر إلى هذه الأحوال التي أعدتها لك ، لكي تقوم بأدائها ! » .

وهكذا تجاوزت « راماكريشنا » ، رؤياه الصوفية ، التي كانت إدراكاً مفاجئاً لحقيقة أن الكون مليء بالحياة ، وأن هذه الحياة لا تكف عن ترميز سطوتها على المادة ، من أجل أن تفسح الطريق أمام قوى الروح .

وهنا يرى كيف أن اللاشعور يعرف نفسه فجأة ، وأن إدراك هذه الحقيقة ، يمثل إخلاص النبال بالنسبة إلى اللاشعور . وإذا بلغ اللاشعور مرحلة « راماكريشنا » من الإدراك الروحي ، فإنه يفقد غرضه ، ويحصل على انتباهه ، ويحمد الله .

وعند « كولنج ويلسون » أن « راماكريشنا » ما كان يستطيع أن يصل إلى هذه المرحلة من الإدراك الروحي لله ، لو لم يحفظ بحساسة الطفولة طيلة حياته ، أما نحن الغربيين وسط حضارتنا للخدمة ، فإننا مضطرون إلى الانحراف في مزاج معين ، ومن ثم فليس تريباً أن نقول إن حضارتنا الغربية ، هي المشغولة عن اختصار الحاجج للمادية في التفكير ، أما « راماكريشنا » الذي يقف في الطرف الآخر من قوس الطيف الحضاري ، فقد كان باستطاعته أن ينفذ إلى أعماق آماني الإنسان ، وأن يصل إلى إدراك الله . الأمر الذي لم يستطع أن يفعل إلا عند شبل جمل من الغربيين ، فيما حدا أولئك القديسين الذين ظهروا في المصور الوسطى . أجل ، إنه إذا كان المغرب قد سجل على الغرب ، فإن الشروق لا يكون إلا من الشرق .

### التمهيد للإنسان :

ومن الشرق يهرج « كولنج ويلسون » على اليونان ، حيث التكرة اليونانية وحضارة البحر المتوسط ، وحيث الإحवाल بالإنسان وأعياد البشر ، فتراه يشيد بموقف المتصوف اليوناني



الجديث «جوردجيف» ، الذى حاول البحث عن ( نظام ) يستطيع الالامتنى من خلاله ، أن يشق من أمرائه وأوجاعه ، باتباع هذا النظام ، وهو النظام الذى سماه ( المثلث للإنسان ) والذى أودعه كتابه ( المصباح وكل شىء )

عند «جوردجيف» ، أن الفكر لا أهمية له فى ذاته ، وإنما تكمن أهميته فيما يحققه من نتائج فى الحياة ، ويتألف النظام الذى يضعه ، من مجموعة من القوانين والقواعد التى لا يعرفها الآن ، سوى تلاميذه «جوردجيف» وأتباعه ، وأبرزهم «ب. د. أوسيسكى» ، صاحب كتاب ( فى البحث عن المعجزات ) ، الذى قص فيه ما حدث له حين كان يتعلم على «جوردجيف» ، هذا الذى يصفه بأنه كان بالنسبة إليه كما كان «سقراط» بالنسبة إلى «أفلاطون» .

ويبدأ «جوردجيف» بأشد حالات الإنسان ضلالاً وضيقاً ، فيلجس إلى أن الإنسان خارق فى هذه الضلالات والاضطرابات ، قائم فى أعضاده العديد من الأوهام ، إلى الدرجة التى لا يمكننا معها أن نعتبره حياً يعيش ، وإنما هو آلة فاقدة الومى ، أولادة لا تفك شيئاً من الإرادة الحرة

ويؤكد «جوردجيف» على أن البشر النائمون ، وأنهم إنما يسعون فى نومهم دون أن يتولف لهم شىء - من الإدراك الحقيقى ، غير أن الإنسان يستطيع أن يستيقظ من سباته العميق ، وأن يحصل على شىء من اليقظة والحرة ، وذلك عندما يصور على الحقيقة الأولى ، التى تقول بأن أولى خطوات الحصول على الحرة ، هى أن تدرك أننا لسنا أحراراً

وعند «جوردجيف» ، أن الإنسان متى أدرك هذه الحقيقة ، يكون خلاصة بعد ذلك فى اتباع ما سماه نظام ( المثلث للإنسان ) ، ويتألف هذا النظام من ثلاث طرق ، هى طريقة الفقير ، وطريقة الراهب ، وطريقة العرجى . وهذه الطرق الثلاث تقابل الحالات الثلاث من حالات الامتنى ، التى أثار إليها «كولن ويلسون» ، وهى التى تم فيها محاولات السيطرة على الجسد ، والسيطرة على الوجدان ، ثم السيطرة على العقل ، إلا أن الجديث فى نظام «جوردجيف» ، أنه يدعى بأن نظامه يمثل طريقة رابعة تحصى الطرق الثلاث الأخرى .

على أن هذه الحالات الأربع ، ترتبط عند «جوردجيف» ، بدرجات الإدراك ، حيث تبدأ أولاهها ( بالتوم ) ، والثانية بما سماه ( الإدراك البقظ ) ، أما الثالثة فيدعوها ( التدكر

الذي ، في حين يدعى الريبة (الإدراك الموضوعي) والذي يخلص إليه ويلسون ، من شرحه وتحليله لفلسفة «جوردجيف» الصوفية ، هو وضعها بأنها أكمل وأكثر القسّمات الوجودية مثالية ، بحيث يقول «كولين ويلسون» ، إن نظام «جوردجيف» واللامتنى بحيان نحو هدف واحد

### دفعة الحياة :

وهذا ما عبر عنه «جوردجيف» بأبلغ تعبير وأروع ، حيناً قال في كتابه (الجميع وكل شيء) :

«الإنسان مرتبط بكل شيء في حياته ، مرتبط بالخيال ، مرتبط بجمعه ، مرتبط بعلمه ، بل إنه مرتبط بعلمه أكثر من ارتباطه بأي شيء آخر ، ويجب عليه أن يمر نفسه من هذه الروابط ، لأن الارتباط بالأشياء والتميز بها ، يصح الجبال لظهور ألف «أنا» في الإنسان ، ويجب على هذه «الأنا» المتكثرة أن تموت ، لكي تولد «الأنا» الكبيرة» .

ويخلص «كولين ويلسون» من هذا كله ، إلى المفهوم المصيف على موقف الإنساني ، والعلماء ، والمناقطة ، أولئك الذين يؤمنون معرفة أنفسهم ، ولا يهتمون بالجواهر الدينية ، الذي هو جوهر الخلاص بالنسبة إلى اللامتنى

وهنا سره بشيد بالكتاب الإنجليزي «برنارد شو» لإدراك أهمية الإرادة ، وتأكيده على فكرة دفعة الحياة ، وسيطرة الروح على المادة ، والعقل على الغريزة ، فإننا نجد كما يقول «كولين ويلسون» عند «برنارد شو» ، كما نجد عند «جوردجيف» إدراكاً للمجهود العظيم الذي تقوم به الإرادة للحياة ، من أجل التصبر حتى عن أقل ما يمكن من الحرية .

وهو يحمل من «برنارد شو» صلاتاً من علاقة الفكر الإنساني ، ويضحه إلى جوار «سكال» ، والقدّيس أوغسطين ، وكيركيجارد ، وسائر الفلاسفة الدينيين ، أولئك الذين لم يثقف آرائهم من التشاؤمية إلا إدراكهم الصوري لإمكانات الإرادة الحرة ، الخلاصة من العادة الآلية ، أو التصود الآلي على شؤون الحياة .

فند هؤلاء جميعاً ، أن أقوى الحقائق العقلية المطلقة ، لا تعود صحيحة إلا حين تمتدّها حقيقة دنيوية ، وفي ذات الوقت ، لا يمكن للحقيقة الدنيوية أن توجد بعيدة عن العقل ، أو بعيدة عن المجهود الذاتي ، الذي يحاول الوصول إلى هذه الحقيقة ، وهذا ما عبر عنه

الفيلسوف المسيحي « إيكهارت » بقوله : « لا يستطيع الإنسان أن يعيش بدون الله » ، كما أن الله لا يستطيع أن يعيش بدون الإنسان .. » .

وعندما يسأل سائل : « أين تنهب الروح بعد الموت ؟ » يجيبه « كولير » ويلسون : « فالا : « لا حاجة بها إلى أن تنهب إلى أي مكان » لأن الجنة والجحيم يملآن هذا الكون بصورة عادلة .. » .

### الطريق .. طريق الإيمان :

وهكذا نجد « كولير » ويلسون « في ختام بحثه عن اللامتنى » ، ومن الحلول التي تضع حلاً لمسألة اللاتمام في عصرنا الحاضر ، وهو ما عبر عنه صراحة بقوله : « لست أهدف إلى إيجاد حل نهائي كامل لمشاكل اللامتنى » ، وإنما إلى الإشارة إلى أنه هناك حلولاً تقليدية أو محاولات بذلت من أجل الوصول إلى تلك الحلول » .

نجد في ختام هذا كله ، يعان في « المناقضة » ، أو التصريح الذي أصدره الأديباء الفاضلون في إنجلترا ، أنه واجب الكاتب بمتم عليه أن يحمل سلاحه ليحارب النزعة المادية الخشنة في حضارة العصر ، وأن يبني بكل قوى القيم والروح أن تعمل على تثبيت دعائم الإيمان . كما يعان في هذا التصريح ، أنه يقف في صف واحد مع الفلاسفة الوجوديين المؤمنين بالدين في وجه للمادية والإلحاد ، وأنه لا سبيل إلى خروج الإنسانية من وعكها وعنتها وإحسانها نحو الحياة ، إلا عن طريق الإيمان .

هذا الإيمان هو الذي يساعد إنسان هذه الحضارة على محاربة الإحساس بعيشة الحياة ، وعلى الاحتقاد بأن الحياة لا تتغير من القصد والغاية ، وأن الحياة إنما تقصد إلى المثل والتسامي ، وتحتيا إدراك حقيقة الله .

إن اللامتنى الذي ظل قرابة قرن كامل من الزمان ، يفرح بالمطرقة دون أن يدرك ماذا كان يفعل ، ولا ما قدى كان ينبغي عليه أن يفعله ، قد وضع كفتا عليه حل حقيقة كونه لا متمياً ، وأن الحياة لا تحل كثيراً أمثاله من اللامتنين ، والإكثار ماله ، إما للموت أو الجنون .

ويمكن أن نرصد مآل « كولير » ويلسون « هذا الفيلسوف الشاب » الذي يتميز بسعة اطلاعه ورحابة أفقه ، كما يتميز بمبدعه وجرأته في تناول قضايا الأعب والفكر والحياة ، هو نظرته إلى

الحياة قلبها على أنها مشكلة كبرى ، وأن الإنسان ينبغي أن يدرك حتى هذه المشكلة ، وأن يحل كل قواه لحلها ذلك الحل السعيد ، الذى يمكنه من التوافق مع الحياة ، والتكيف مع المجتمع .

من هنا كانت نظرة كولين ويلسون إلى الفكر على أنه ريب الحياة ، ولا يمكن للكاتب المعاصر ، أن يعزل منهج الفكر عن مصوّن الحياة ، فالفكر النظرى المعاصر ، نشاط ذهنى أجوف ، كبيت المسكوت الذى يُحجب الناظر عما فيه من دقة الصنعة وراحة الصانع ، دون أن تكون له أية قيمة أو فائدة ، فهو يبيت في مهبط الريح ، لا يقوى على الصمود أمام أمّاح الحياة .

ومن هنا أيضاً كانت نظرة كولين ويلسون إلى الفكر المعاصر ، ومدى مسؤوليته بإزاء قضايا المجتمع ومشكلات العصر ، فهو يرى الاستشعار بالنسبة لهذه القضايا ، وتلك المشكلات ، عليه أن يشخصها وعليه أن يكتب « روشة » العلاج . وعلى ذلك فهو لا يسوى بين الأديب وبين الخيال ، وإنما يعتبر الأديب وسيلة يوضح بها الأديب مشكلات في الحياة ، وسيلة تمكنه من أن يجها حياة أكثر ثراءً وغنى .

أقبل ، إن كتابات كولين ويلسون وأفكاره ، لا تكن نجماً فيما تنطوى عليه من جدية وحق ، ولكن في كونها صرخة من صرخات هذا العصر ، صرخة يطلقها هذا الفيلسوف الشاب في وجه المفاهيم العلمية الخاطئة ، والتقاليد (البورجوازية) الخاطئة ، وهى في ذات الوقت ، دعوة عظيمة إلى الاهتمام بالقسم الروحية في هذا العصر

نعم ، إن إعطاء الحل الأول للإرادة ، يمثل طريقة نثرى لإعلان أن الحياة هى عمل من أعمال الإيمان .. .

إذا كانت الحياة عملاً من أعمال الإيمان ، وسأل سائل ، « في أى شيء هى عمل من أعمال الإيمان ؟ » كانت الإجابة « في الحياة نفسها .. » .

لذا كله ولتكثير فهمه ، لم يكن الناقد الإنجليزي « غليب تويني » مثالياً ، عندما وصف (كتاب الغريب أو اللامتنى) « لكولين ويلسون » بأنه قد أضلّ إضافة حقيقة إلى فهمنا للمشكلات الروحية الصعبة في القرن العشرين .

وحقاً كان هذا الكتاب (دراسة تحليلية لأمراض البشر النفسية في هذا العصر) .

## الصرخة الرابعة عشرة

« فرانسواز ساجان »  
وداعاً فتيما الأحرار

« أنا أؤمن أن حرياً سلفي ، وأنا نرفض حقوق  
بركان ، وإلى الأبد للبلادة والانقطاع اللذين  
يسير بهما العالم نحو للصراع للعلى الخرب »  
« فرانسواز ساجان »

بين (مرحباً أيها الحزن) ٩٠٠,٠٠٠ نسخة ، عدد نسخ كتب الحب ، وذلك حسب  
الرواية ( ١٠٠,٠٠٠ نسخة فقط ، لم يتوقف توزيع كتب الأدبية الفرنسية الشهيرة « فرانسواز  
ساجان » عن المبوط كتاباً بعد كتب ، و يوماً بعد يوم ، حتى نخل إلى الناس أن أدبية الثمانية  
عشر عاماً ، التي ملأت الدنيا صرخات ، وهواه ، وحاشيت في مظاهرة صاخبة من الأسى  
والرجوع ، والسخط والتمرد ، قالت كل ما عندها ، ولم يعد عندها ما تقوله ، أوقات حياتها ،  
وسكنت أيامها ، ثم عادت لتجتز كل ما اخترته من أفكار ، وهذا هو ما تحصله الناقد الفرنسي  
« بيير بولر » بقوله :

« إنها مشتتة إلى تاريخ الطباعة والنشر ، أكثر من انتابها إلى تاريخ الأدب »

كاتبة أصيلة .. ولكن :

ولكن ، يبدو أن « فرانسواز ساجان » كاتبة أصيلة ، وأصلها من النوع الداني ،  
الذي تجب فيه التعبير عن الذات أكثر من التعبير عن الموضوع ، وهذا هو سر نجاح روائيتها  
الأولى ، وفشل كل ما تلاها من روايات ، وهو أيضاً سر رجوعها إلى الدلائل داخل ذاتها ،  
لتصنعها من جديد ، كما فعلت في روائيتها قبل الأخيرة ( حفات قلب ) ، وفي روائيتها الأخيرة

( الوجه الآخر ) ، « غسيل » ابنة الثانية عشر عاماً في ( مرجباً أيما الحزن ) ، هي نفسها « لوسيل » ابنة الثلاثين عاماً في ( دقائق قلب ) ، وهي أيضاً « ماسيل » ابنة الأربعين عاماً في ( الوجه الآخر ) ، والثلاثة معاً ، ومع مراعاة فروق التوقيت ، هن « فرانسواز ساجان » أما روايتها الأولى ( مرجباً أيما الحزن ) ، فعروضة للجميع ، خاصة بعد أن قلعتها الثالثة الكبيرة في فيلم سينمائي ، ويكتبنا عنها هنا والآن ، ما قاله « أوليفيه جوردان » ، ناقد « باري ماتش » الشهير :

« كانت قد بصت على عام التحرير ، تحرير باريس ، عشر سنوات ، عندما ظهرت في سما الأدب فثاء لم تتجاوز التسعة عشرة من عمرها ، كتعلت عن الخيب بصراحة بالغة ، وتحكى قصة حياتها في نوع من الاختلافات ، فرواية ( صباح الخير أيما الحزن ) ، استقبلت استقبالا حافلا من النقاد والقراء على السواء ، ووصلت شهرة مؤلفها إلى أنحاء العالم في فترة وجيزة ، وهو حدث نادر في تاريخ الأدب والشهرة معاً »

وبعد نجاح « فرانسواز ساجان » للفاجي ، ذلك النجاح الطفوري ، أو النجاح العفوري الذي لم تكن هي نفسها تتوقعه في بلد تصدر فيه الكتب يومياً بالمئات ، كان عليها أن تختار بين حياتها . حياة الفتاة الأرستقراطية ، أو حياة الكاتبة المنحرة ، ولكنها استطاعت أن تجمع بين التقيصم ، أو تخرج بين الحياتين ، فعملت ككاتبة أرستقراطية ، وكفنانة منحرة ، وذلك من خلال رأيها ورؤيتها معاً للحياة .. أن تعمل ما تريد ، دون أن تعترض حرية أحد ، ودون أن يعترض حريتها أحد ، ومن هنا احتضت إلى حد كبير ، آراء الفلاسفة الوجودية كما بشرها في ذلك الحين ، زعم الوجودية الأكبر .. « جان بول سارتر » .

ونعشر السنوات . نغشى اثنان وعشرون سنة ، لتأكد أرستقراطية « فرانسواز ساجان » ككاتبة ، ويتوقف تحرورها كفنانة ، فن من الأربعين ، لا تظل الفتاة المنحرة منحرة كما هي .. فصل ما تشاء . وقتاً تشاء ، فيها هي « فرانسواز ساجان » ، وقد بلغت الأربعين ، تصبح امرأة ناضجة ، ودرجة للمرة الثانية في ظروف متممة لاجتماعها وعطفتها الاقتصادية ، عبرت سباق السيارات الذي كانت تعشق عشقها للعجب ، واستبدلته بمناجاة الأحداث العلنية ، كما عبرت الراكبي الذي كانت تشربه كاللها ، واستبدلته بزيجات الكوكاكولا ، وأخيراً تخلصت من صدقاتها الكثيرة ، لشهر على تربية ابنها « دونيس » ( ١٤ سنة ) من زوجها الثاني الذي طلقته منه ، « بوب ويستوف » ..

### من الحزن إلى الاستسلام :

تقول « فرانسواز سلجان » في روايتها قبل الأخيرة ( دقات قلب ) ، وهيها بالمرسية ( لاشاماد ) ، تقول على لسان أحد المدعوين إلى الحفل الساحر الذي أقامته مدام « كلير » بعد أن أصبح « أنطوان » مديراً لإحدى دور النشر . تقول على لسان هذا المدعو إلى الحفل ، وهو شاب إنجليزي وسم « ماذا يعني تعبير ( لاشاماد ) ؟ » . فيرد عليه أحد المتخصصين في اللغة : « يقول العالم « لوتريه » أنه يعني دقات الطبول التي تطن الاستسلام » ، وكأنها هنا الاستسلام هو ما تعنيه « فرانسواز سلجان » نفسها . وهو ما تعبر عنه في روايتها ( دقات قلب ) .

في باريس ، وفي تلك الأيام ، امرأة شابة ترتجى في أحضان شاب فقير ، ولكنها بعد علاقة متوهجة تستمر عدة شهور ، تنزك وتعود إلى عشيقها السجور الثرى ، لقد هجرت « لوسيل » السجور « شارل » إلى أول الأمر ، لأنها شمت الخصم عاماً التي كانت تجثم فوق صدرها في كل ليلة ، وهرعت إلى « أنطوان » الشاب ليشعرها بأنوثتها وشبابها ، ويأدها حياً بحب ..

ولكن الحب في حقيقته رغبة وشهوة ، ثم متعة ولذة ، وأخيراً ملل وفقر ، فبعد أن تركت « لوسيل » قصر « شارل » الفاتر ، لتعيش متزوية في حجرة « أنطوان » البالية ، تنظر حوده كل مساء « مارس » معه الحب ، ملست حياة اليأس هذه ، برغم مالها من حب . وتبلغ أرميتها الذرورة عندما تشعر بأنها حامل ، وعليها أن تختار بين الإجهاض القاسي الذي يلحقها إليه « أنطوان » ، والذي يعرض حياتها للخطر ، وبين الإجهاض للمأمون الذي يورثه « شارل » كل مستزماته المادية ، فتختار العودة إلى عشيقها السجور ، حيث المال والفراغ ، عاملة مثل كل الفرنسي القاتل : « إذا كان الحب يؤدي إلى السعادة ، فلماذا هو القادر على تخييق السعادة » ..

وتعود « لوسيل » بعد اتخاذها هذا القرار ، للمرأة الطفلة التي كانت تنسأها طوال حياتها ، « لوسيل » امرأة الثلاثين عاماً ، تحاول في صناد أن تحتفظ بمشاعر الفتاة المراهقة ، التي ترفض أن تتحمل أية مسئولية من أي نوع ، والتي يظن أنها أن تخف عند من المراهقة لا تتعبه وإن تباهها هو ، ولا تتخطاه برغم بلوغها سن النضج

وهكذا نترك « لوسيل » نفسها تعيش ونحيا ، دون أن توظف معيشتها ، ودون أن نجد لهاياتها معنى ، فهي تعيش لأنها تعيش فقط ، والزمن في حياتها بلا ماضٍ يطاردها ، ولا مستقبل يؤرقها ، وإعما هو حاضر فقط ، أو حاضر مطلق ، أو حاضر وكنى ، وفي رأيها أن هذه هي السعادة المطلقة ، السعادة التي تتوقف أى حلم من الأحلام .

ودقات القلب هي قصة هذا الحلم في صراعه مع الواقع ، أو هي بانحصار قصة الحب والحرب معاً ، أما الحلم فهو العاطفة المشبوبة التي يصدى لها الواقع يصددها ويقوضها ويجعلها إلى زمام ، وأما الحب فهو كيان تحول « فرانسواز ساجان » صورة من صور الحروب ، لأن ما بين « لوسيل » وأنتوان ، هو نفسه ما بين النار والرماد ، عاطفة مستعرة ، تتوهج ثم تنحوي ، ثم تعود لتتوهج من جديد . ممارسة الجنس أو بتعبير أكثر لباقة ممارسة الحب ، إن هي إلا عملية حيوية تخضع لقانون الحفلات الثلاث . ظها قبل ، ولها بعد ، ولها أثناء ، أى أنها تولد ثم تموت وأنتمراً تموت ..

لهذا جاءت الرواية في ثلاثة أجزاء ، تقابل هذه الحفلات الثلاث ، فالجزء الأول هو الريح ، والجزء الآخر هو الصيف ، والجزء الأخير هو الخريف ، وللقابلة هنا ليست بين فصول السنة ، ولكنها بين فصول العمر .

هذه هي خطوط الرض في رواية « فرانسواز ساجان » قبل الأخيرة ، قد تبدو بسيطة مسطحة إذا نظرنا إليها من الخارج ، ولكننا إذا تركنا الأسطح ، وخصنا إلى الأعماق ، أو إذا حاولنا أن نتعمق من العمل ، تبحت لنا قدرة الكاتبة في تناول موضوعها تصويراً وتفسيراً ، وفي رسم الظلال ، وإيلاء المعنى ، وفي تركيب الجبر وطرح التفضيلات ، ضد هذه الكاتبة أن الموضوع لا يهم ، بقدر ما يهم تناوله ، لأن القضية في الفنان وليست في موضوع الفن .

### الجزء الأول .. الريح :

وفيه تتحدث الكاتبة عن « لوسيل » حديثاً حركياً ، وعن « شارل » حديثاً سكوتياً ، إلا أنها تصف « شارل » من خلال « لوسيل » ، وتسلط الأنواء كلها على هذه الأخيرة ، فهي هي « لوسيل » تنفتح عيناها على نسمات الصباح ، وهي تداعب ستائر غرفتها الحمرية ، وفجأة يبتئها شعور غثيث بالسأم ، وبأنها قطعة حياة أو جذع شجرة . فخر بفرقة « شارل » الذي يحيا معه .. إذن كانت هذه الأيام تسمى حياة !



ثم تركب سيارتها ، وتوجه إلى ( طريق ناسي ) المشهور ، وهي تستمع إلى كرنشوتو ، لا تدرى إن كان « لشويان » أو « رجانيوف » ، ولكنه لأحد ( الرومانيين ) على أية حال .  
 وفي الفصل التالي يحدث العكس تماماً ، فوصف « لوسيل » يجرى من خلال « شارل » ،  
 الذي يصحو على صوت السيارة وهي حائلة إلى القصر ، فيطل عليها وهو يذكر في أيامه  
 معها ، وفي هذه الأيام بعد خمسة عشر عاماً ، وصحابة يلتفت إلى الخادمة يسألها : « في أي  
 فصل نحن .. في الربيع » ويردد الكلمة دونما وهي أومىالة .

كيف عرفها ؟

إنه لا يذكر بالتحديد ، ولكن ما هو يستعيد صورة « مدام كلير » ، صليقته القديمة التي  
 تجاوزت الخمسين ، وهي تنحدر إلى حلقها الساهر وجهها وجماليات الجعجع الباريسي ، من بين  
 المدعوين « شارل » وعشيقته « لوسيل » ، « دديانا » التي لها في كل حفل عشيق ، وعشيقته  
 في حفل الليلة هو الشاب الوسع « أنطوان » . إنه يذكر هذا الحفل جيداً ، ويذكر أيضاً أنهم  
 رقصوا جميعاً ، هو مع « دديانا » ، « لوسيل » مع « أنطوان » ، وكم تحق « أنطوان » في تلك  
 الليلة أن تقوم حلاكه بهذه الفتاة .

وتكرر لقاءات « لوسيل » ، « أنطوان » ، مرة في أحد المسارح ، ومرة أخرى في أحد  
 المطاعم ، ومرة ثالث في سيارة شارل ، وأخيراً في غرفة « أنطوان » الصغيرة المتزوية . في هذه  
 الغرفة يجامسان الحب ، وتقرى العلاقة بينهما حتى تصبح ملأ كلام الجميع « دديانا »  
 لا تحسد ، وتعليقات « كلير » لا تنتهي ، ودعوات « شارل » دائماً في مصلحة الطرفين .  
 ومن أجل « أنطوان » ، تحصل « لوسيل » الكثير والكثير جداً ، للساحة الرسمية التي  
 تفصل بينها وبين « شارل » ، هذا الأثاث الذي لا يشج في قلبها إلا البرودة ، كلمة الخدم  
 الذين لا يشعرونها إلا بالوحدة ، كل ما يشعرونها في القصر بأنها شيء ، إنها ترفض هذه  
 الشيعة ، ولكنها تتصلحها من أجل « أنطوان » الذي يشعرها بأنها ذات ، والذي يبادلها الحب  
 دون أن يأنسده منها قط .

وعجلاً يحلون « شارل » أن يحول بينها وبين « أنطوان » ، حتى يقرر فجأة أن يصحبها معه  
 إلى نيويورك لقضاء عدة أيام ، وترفض « لوسيل » الدعوة ، ترفضها بكل إصرار ، إنني على  
 استعداد لأن أصحى بكل مدن العالم من أجل عرفة « أنطوان » ، ليست أمانى رحلات أقوم  
 بها غير تلك الرحلة التي تقوم بها معاً في جنح الظلام .

وهذا تلقى الكاتبة الصوة قوياً وغزيراً على « لوسيل » من الغسل ، على الثورة التي تتمثل في جوفها وهي في طريقها إلى غرفة « أنطوان » ، إنها ترفض « شارل » الآل ، لأن كائناتاً بشماً يحول بينها وبينه العمر . فإذا لو تحدثت بها إلى « لوسيل » ، ورفضها « أنطوان » ، وإنني أعانك أن أقدم ، وأنصف أيضاً أن أقع في حبه .

ولكن هواجسها سرعان ما تجرفها مياه السين ، لكي تترك « لوسيل » وحدها في الظلمة أمام الباب ، ولكن ليلتها لن تكون ككل ليلة ، ففيها يشاجر « أنطوان » مع « لوسيل » لأول مرة ، وفيها تنسج « لوسيل » تحكي عن حياتها ، وفيها تسمع « أنطوان » يقول لها : « إنك لا تمشين إلا لحظتك فقط » .

وفي هذه العبارة يكن السر العميق في تصرفات « لوسيل » ، ويقع القناع الخفي الذي تستر وراءه شخصية « فرانسواز ساجان » نفسها . وهكذا تظل « فرانسواز ساجان » من وراء كتي « لوسيل » مرة ، ومن خلال جنبها مرة أخرى لتجده بالرواية في خط مغاير ، فإذا بها ترجمة ذاتية من نوع جديد ، فهي اعترافات شخصية في قالب مبتكر .

وهنا تبرز أهمية هذه الرواية بالنسبة لكل إنتاج « فرانسواز ساجان » ، وبخاصة بالنسبة للأدب في عصر الميث أو اللا معقول ، وعلى الرغم من أن أبطال « فرانسواز ساجان » لا يعيشون إلا حاضريهم ، متسلحين قلمًا عن بعدى الزمن الآخرين ، هي لا تروى الأحداث في الحاضر وإنما تروى في الماضي ، مستخدمة في ذلك (الماضي البسيط) ، ففي هذا الفصل الذي تصفه فيه « لوسيل » ، وأنطوان » إلى قصر « شارل » بعد انتهاء شجارهما ، وبعد سفر « شارل » إلى نيويورك ، سرعان ما تنعكس الكاتبة أحداثاً كثيرة حل وجه « لوسيل » في صباح اليوم التالي ، تخلياً وراء ذكرى الماضي ، وهروباً من حضور الحاضر ، وهذا من ناحية يتيح للكاتبة الفرصة أرحب وأعمق ، لكي تسترجع ذاتها وتقوم بدور من التطلع ، ويؤكد من ناحية أخرى الفكرة (السيكلوجية) التي تلح عليها ، (وهي الحياة بالماضي في حضم الحاضر) .

على أن أهم ما في اللقاء الجديد بين « لوسيل » وأنطوان » في قصر « شارل » ، هو ذكر عنوان الرواية لأول مرة : وهو العنوان الذي يحمل أكثر من معنى ، ويضع لأكثر من تفسير . فبعد ما يقول له « لوسيل » : « إن قلبك يدق بعنف . فله الإجهاد » يرد عليها « أنطوان » : « أبداً . إنه الحفان » . وتعود « لوسيل » لتسأل كما تسأل نجي بدورنا :

« وما معنى الحفظان بالقبض ؟ » . ويرد أنطون : « اعنى عنه في القاموس .. فليس لدى وقت لأشرح لك معناه »

ويترك « أنطون » حبيته في حيرة ، هي نفسها الحيرة التي نزلنا فيها « فرانسوار ساجان » ، ويصل هذا القمصن إلى لهجة تلوح من بعيد أشباح المستقبل وكأنها ( طيور هتشكوك المتوحشة ) ، تريد أن تعصف بكل سمادة اللحظة الحاضرة ، فال حاضر لا يمكن أن يوجد خالصاً ، إما أن نجثم فوق صدره نوزان الماضي ، أو نتخفى عظامه مخلوف المستقبل ، وتزاحم هذه للمشاعر جميعاً ، عندما يسألنا « أنطون » أن نقرر ما إذا كانت سيجر « شارل » تعيش معه إلى الأبد ، أو تتم حياة « شارل » المترفة للارتواء بعد الآن ؟ .

ويتخفى كل كيان « لوسيل » المتخاضة ، نذامى لنا من خلالها صورة « فرانسوار ساجان » ، ذلك لأن كلمة ( تقرير ) ، هي الكلمة الوحيدة التي تزعجها من بين كلمات القاموس اللغوي كله .

وفي المطار ، في انتظار عودة « شارل » ، تذكر « لوسيل » في كلمة ( تقرير ) ، ولكنها لا تحمل قسوة التفكير ، وما يرتب عليه من مسؤولية ، فترقى في أحضان « شارل » محاولة أن تسمى « أنطون » ، الذي يحاول هو الآخر أن يساهم بالارتقاء في أحضان « ديانا » ، وهنا تبلغ المحادثة الماخوية ذروتها « فلو سيل » تحب « أنطون » من خلال « شارل » ، « وأنطون » يحبها من خلال « ديانا » ، وكلاهما في انتظار ( التقرير )

واضحاً يقرر « أنطون » أن يجبر « ديانا » ، ويظهر « لوسيل » . جاءت ألوم نحى ! لقد أحبها هي ، ولا معنى لأن يلتقي بها في شخص إنسان آخر ، وتعلم « لوسيل » بالقرار الذي اتخذته « أنطون » ، ومدى ما فيه من تضحية ، فلا تغفل هي الأخرى إلا أن تتحد قراراً مماثلاً فتصارع « شارل » بحبها « لأنطون » ، وورغبتها في الذهاب إليه ، ويبدو يبلله الحزن ، يودعها « شارل » ، ويبعث يظفه بالحرف ، تدب « لوسيل » . تدب تاركة القصر الفاسد إلى حيث المرفقة الحرداء ، ويدهاها تنتهي صمطت الربيع . الجزء الأول من الرواية لينقضي بملءه :

### الجزء الثاني : الصيف :

وهو عبارة عن فصل واحد قصير في حجمه ، ولكن فيه رقابة تبعث في النفس الملالة

والسأم ، فيها هي « لوسيل » ، وأنطوان « يمدحان في الفترة القوية للثروة » ، إنها لا يمضيان فيها الأيام ، ولكن الأيام هي التي تمر عليها فيها ، إن الشمس لا تشرق عليها ، ولكنها يضمنان نظميها مواجهة الشمس .

وهكذا تخفى معه الليل على فراش واحد ، وتنتظر عودته كل مساء ، ويبلغ اللال غايته عندما يبدأ « أنطوان » إجازته الصيفية ، إنها لا يمضيان معها اللال الذي يدفعها به إلى كبرى أوسونته كارلو ، كما كانت تعمل مع « شارل » ، لقد ذهبت تلك الأيام كما تدبل أوراق الشجر ..

ويتمدد الفصل في رتبة كما تمجد « لوسيل » فوق الفراش ، وغمر الشهود في تكامل واسترخاء بعد مايو .. ويوسيو ، يحيى « يوليو .. وأغسطس » ، وينتهي الصيف ، ويعطى مبتسم من يحيى « الحريف » نسراً فصول السنة ، وأتمس فصول العمر .

وفي اليوم الأول تهطل أمطار غفيفة هادئة ، تصلحها دموع « لوسيل » التي تساقط على عذيتها باكية على أيام الصيف التي صاحت مدنى ، لقد أمضتها في رتبة فائقة ، خالية من أى تقييد ، يلعب « أنطوان » إلى عمله في الصباح ، « ولوسيل » تنتظره طوال النهار ، ويعود من عمله فتلقاء وتعاطاء حتى مطلع الفجر وهكذا كل يوم لا سهرات ، ولا حفلات ، ولا رحلات ، ولا أى شيء « مما كان يحدث » ، وبانتهاء الصيف ، تسلم الكاتبة أبطالها إلى الحريف ، ثالث وأتم فصول الرواية ، فبعد الربيع ، حيث المرح والبهجة والحركة والارتباط بالمتناس والمجتمع ، يحيى « الصيف الذي يجرد فيه الإنسان من كل علاقته وارتباطاته الاجتماعية » ، كما يجرد من ملابسه على شاطئ البحر ، وأخيراً يحيى « الحريف » ، يحيى « حاملاً في طياته معنى الانتهاء » ، فيه الدبول ، وفيه الخفاف ، وفيه تتساقط أيام العمر كما تتساقط أوراق الأشجار .

#### الجزء الثالث : الحريف :

« البشر جميعاً هم نصيب من السعادة ، والعمل ليس هو الحياة ولكنه طريقة للفضاء على قوة ما ، قوة المحمول » .

« أولوز واحسو »

وبهذا العبارة اتق استعارتها الكاتبة من الشاعر الفرنسي «ألفرد رامبو» ، يبدأ الجزء الثالث والأخير من فجزء هذه الرواية ، وكما يذكرنا هذا الجزء بعبارة «رامبو» التي استلهمت بها الكاتبة الجزء الأول : « دوست السعادة ، وعرفت سحرها ، يالها من شيء لا يستطيع أحد أن ينسائه » .

يذكرنا انتظار « لوسيل » لسيرة الأوتويس بعبارة « شارل » الفاخرة التي كانت تهودها في مطلع الجزء الأول ، فإذا كانت « لوسيل » قد رأت أن المال لا يستطيع أن يشغلها من المداوية ، فما هي تراه الآن قادراً على انشغالها من هذا الانتظار وهذه للمصايقة وهؤلاء الناس ، وقادراً أيضاً على انشغالها من هذه الغرة المترقبة التي لا تجعل لها شيئاً سوى الانتظار ، وتحاول « أنطوان » أن يملأ فراغ حياتها من ناحية ، وأن يستمتع بها على تقفات الحياة من ناحية أخرى ، فيعرض عليها عملاً بأرشيف إحدى الصحف . هي التي كانت تعلم بأن تكون صحفية كبيرة

وتبسم « لوسيل » للفكرة ، ثم تتردد ، وأخيراً تقبل . تقبل هذا العمل على سبيل التجربة ولكن لا تظهر استبامها « لأنطوان » ، وبعد خمسة أيام من قبول الفكرة تبدأ « لوسيل » في العمل ، وبعد خمسة أيام من استلامها العمل ، تبدأ في الاستياء ، وتساءل « لوسيل » من أشياء كثيرة .. تساءل من للمرور والأوتويس ، تساءل من الزحام والانتظار ، تساءل من فكرة ( الكائنات ) ، وتساءل أكثر من شكل « أنطوان » وهو ينظم حياتها على أساس الدخول الجديد ، مع أن ثوباً واحداً من عند « كريستيان ديور » ، يساوي أصناف مرتبها ومرتبته معاً ، ولكنها على الرغم من هذا كله تظل صابرة ، بل وتظاهر بالابتهاج

ومع الأيام أحت « لوسيل » أنها تؤدي دوراً عظيماً في مسرحية مضجعة ، إنه دور ( مضحك فظ ) . . . للمضحك استمد كل حيله وألصقه ، ولكن فذلك لا يزال عاجزاً متجهماً ، وبعد أن تنتهي المسرحية ، ويسدل الستار ، تنبه البطلة إلى أقرب حالة لكي تختبئ بحموس الملامر ، ومع رشحات الملامر ، يتراعى لها كل شيء بوضوح ، ولكن ييشاعة ... إنها تضحك على « أنطوان » ، وتضحك على نفسها ، وتضحك على الناس ، وهي لا تحتمل هذا الضحك ، لأنه زيف ، وكذب ، وخداع ، وعلى الفور تنبه إلى الجريفة ، تطلب إصفاها من العمل ، ومن الجريفة إلى على المهورات لتستبدل القند الماسي الذي أحدها لما

« شارل » بعقد آخر ، وتفيد من الفارق المادى الكبير كل هذا دون أن تحبر « أنطوان » ،  
وذلك لكى تعود إلى حياة المجتمع الباريسى

كانت تترك أن « أنطوان » سيمرى الحقيقة فى يوم ما ، ولكنها كانت تفضل أن تحيا حياة  
حقيقية إلى أن يحى « ذلك اليوم ... سهرة ، وأكلت ، وشربت ، واشترت له كتيبا وملابس  
وأسطوانات ، وجعلته يشاظرها فرسها المؤكدة دون أن يدرى ، وعندما اكتشف الحقيقة ،  
نوما وطردھا ، وصعها حفرة أنساها كل حلاوات الحياة

وعندما أفاق « لوسيل » من الصدمة ، وقع بصرها على الجيوب الذى تنتظره حتى  
يحف ، أدركت أنها لا تملك ضمير ، ولا تملك نفوذاً لتفترى بها جورباً آخر .

ولمست بالذل والإنكسار ، وبأنها تريد أن تبكى .

إن شيئاً فيها يصريح ، ألا تبق على هذا الطفل الذى فى أحشائها ، وألا تقلق به إلى  
الحياة ، كانت حاملا من « أنطوان » وكانت تعلم أن حبيبها طفل يقضى على كل ما تبقى لها من  
الحياة ، فاعتمدت هذا القرار الذى حملته « أنطوان » حل المأذة هو الآخر .

وتعل عليها الكارثة من جديد متصلة فى صلبة الإجهاض ، إنها عملية خطيرة ولا بد لها  
من المال لكى تتم فى أمان ، وهما لا يملكان من هذا المال شيئاً ، والمبلغ الذى اقترعه  
« أنطوان » لا يكل ، إذن فلا بد لها من مخرج ، وهنا أصحت « لوسيل » أنها وحيدة ، وأنها فى  
حاجة إلى من يقف إلى جانبها ، ولحظة يقفز إلى دهبها اسم « شارل » . وبسأها « شارل » وهى  
عنده فى القصر ، إن كان للمال هو الذى يحول بينها وبين رغبتيها فى إنجاب طفل ، فتؤكد له  
لوسيل أن المال وحده ليس هو كل الأسباب ... « إذن فأنت لا تريد أن تنسى إلى شيء » ،  
ولا أن يتسنى إليك شيء .. لا زوج ولا طفل ولا بيت ولا أى شيء . ياله من شيء  
عجيب ..

« هذا صحيح .. فأنا لا أريد أن أملك شيئاً ، إننى أنسى الامتلاك ! » . وبأموال  
« شارل » تسافر « لوسيل » إلى جنيف حيث تتم عملية الإجهاض ، وتعود ليقم لها « شارل »  
هى وه « أنطوان » محل عشاء بمنسة بجانب للصليبة ، ونحس « لوسيل » وهى إلى جوار  
« شارل » بالهدف لأول مرة ، ذهب الاكتماء إلى شيء أكبر . « وتعاون « لوسيل » وهى فى  
جلستها هذه ، بين ما يقام لها « شارل » وبين ما يدعها إليه « أنطوان » ، فتحس برغبة

جادة في مصارحة « شارل » بأنها تريد « ، تريد أن تتخلى إليه ، أن تكون له .. أن تحبه  
ولتحبها تحظر القصر .

وكان من الممكن أن تنتهي الرواية ، عند هذا الحد ، ولكن الكاتبة شاعت أن تظلمنا عن  
حياة أبطالها بعد مضي عامين ، مما يؤكد الاتصال التام بين الخاتمة وبين بداية الرواية . ولكن .  
ها هي « لوسيل » بعد أن تزوجت من « شارل » ، وأصبحت سيده القصر ، وها هو  
« أنطوان » بعد أن أصبح مديراً لإحدى دور النشر ، هاهم جميعاً عند مدام « كلير » في  
حفل ساهر . ويبدو حديث حول الأحب ، فيمثل أحد للتخصص في اللغة : « يقول  
وسيم .. ماذا يعني تعبير ( لاتباعد أو الحفظان ) ؟ » يرد عليه أحد للتخصص في اللغة : « يقول  
العالم « لوريه » : إنه يعني دقائق الطبول التي تعلن الامتلاء » .

فتصيح « لوسيل » وهي تضم يديها إلى صدرها « ياله من كلام شامري ، صحيح ، إن  
لديكم كلمات أكثر منا يا هريزي « سوم » ، ولكن يجب أن نعترف أنه فيما يخص لغة الشعر ،  
ستظل فرنسا هي المملكة القادرة حل إنست الكلا والشعب » .

كان بين « أنطوان » و« لوسيل » مترواحد ، ولكن كما أن دقائق القلب لم تذكرهما بشيء ،  
فإن تصريح مدام « كلير » لم يجعلها يتحان . أتى انضمام

### ذلك الوجه الآخر :

والذي يبعث الآن هو أن « لوسيل » ابنة الثلاثين عاماً ، هي ضها « مارسيل » ابنة  
الأربعين في رواية « فرانسواز ساجان » الأخيرة ( الوجه الآخر ) التي دفعت فيها الكاتبة بكل  
ماتيق من أسرار حياتها فوق الورق ، فهي تعصص فيها عن الخوف ، خوفاً هي .. خوفاً من  
الكتان ، وخوفاً من الأيام ، وخوفاً من نفسها ومن الآخرين ، وخوفاً حتى من الآلة  
الكتابة التي تكسب عليها ثورياً ، والتي تلتزمها باستمرار . هذا الخوف الذي يشعرها  
بالخجل ، ويمنعها إلى التخلص منه بأسرع ما تستطيع ، هو الذي يجعلها تعود تنظر إلى بحيرة  
الحب نظرة أكثر ضروباً وأكثر طبيعية ، نظرة لا تنحصر به إلى حضيض السوقية ، ولا تلحق به  
في سماء اللثاية ، نظرة تفرق بين الحب المشروع ، والحب غير المشروع ، علاقات الحب  
الشرعية مخلو عادة من الحب ، وإن احتمت للثالية ، أما علاقات الحب غير الشرعية فهي  
غالباً جدادة ومهمة ، ولكنها تنحصر إلى قاع السوقية بشكل أو بآخر ، وعند « فرانسواز ساجان »

أى (الوسيلة) ليست هى الحل ، وأن الحل الوسط ليس حلاً ، وإنما الحل هو كما أرادته الطبيعة ، فالحب فى رأينا ليس صلاة تؤدى ، كما أنه ليس خطيئة ترتكب ، إنه بأوضح تبعى شىء جليل بشرط أن يكون صادقاً وتبادلاً ، إنه تحرر للنفس من كل عقدها ومركباتها ، وعلى رأسها جميعاً .. الحشوف .

وسواء كان الحشوف وليك للحزن أو والدًا له ، فالنتيجة واحدة ، وهى ضرورة وداع الحزن ، أو ضرورة أن نقول للحزن وداعاً . « فسد » فرانسواز سليمان « أن انتحال المرأة للأعداء الأخلاقية ، إنما هو ضمناً اعتراف بها بالخطأ ، بل وكتابة إقرار بالتقصير والتضيق ، والمفروض هو إبراء ذمتها الأخلاقية بعيداً عن التلطف للقيم التقليدية السائدة ، إنها تكره (موسيقى) المرأة التى تشعر باستمرار أنها مطالبة بالاعتذار عن ديب لم ترتكبه ، إنها ترى فى هذا موقفًا غير أخلاقى ، لأن الدفاع عن خطيئة غير مرتكبة ، هو فى حد ذاته خطيئة ، خطيئة فى حق احترام الذات .

لهذا كله نراها فى روليتا الأعمى (الوجه الآخر) تصرخ بأعلى صوته : « وداعاً أيها الحزن ، ومرحباً أيها الفرح » ، وهى الرواية التى سكبت فيها من حياتها فوق الورق ، فاستعادت ثقة القراء ، وبيع منها ٢٠٠,٠٠٠ نسخة بعد أن كان رقم توزيعها قد هبط إلى ٦٠,٠٠٠ نسخة ، وكاد الكتاب الذى يصدر « فرانسواز ساجان » يفقد أهميته كحدث أدبى .

وتبدو رواية (الوجه الآخر) بالإضافة إلى ما سبق أن ما ذكرناه ، حول رجل أعمال واسع الثراء ، قوى السمود ، قلدر على شراء أى شىء ، وعلى امتلاك كل شىء ، إلا قلب امرأة شابة جميلة ، خارجة فيها عن تجربة زواج مريرة وقاسية ، مريرة كل المرارة ، وقاسية كل القسوة . ويعد أن يجد لها يد المساعدة ، ويضع لها قلبه بالعطف ، ويرى لها صدره بالعاطفة ، تعجز هى عن منحه أى شىء ، ولا تستطيع أن تبادله نفس المشاعر ولا دات الأحاسيس ، فلا تملك فى النهاية إلا أن تهجره ، تهجره وتهجر معه كل أطوار النجاة ، ولكنها لا سبيل إلى حياة أخرى ، وإنما تعيش حياتها هى فكلية حياتها ، وعليها هى أن تعيش هذه الحياة ، دون أية سلطة خارجية أو أى سلطان خارجى إرادتها ، فكان أن أحفلاً لا يموت من أجل ، فإن أحدهم لا يعيش من أجل ..



### الأسلوب هو المرأة :

وهكذا تخرج « فرانسواز ساجان » لأول مرة من دائرة البطلة التي نجيا بين رجلين أو البطل الذي يمشي بين امرأتين ، أو باختصار من ذلك التلوث الفرنسي الشهير (ثالوث العلاقات العاطفية) .

وعلى الرغم من أن (توجيه الآخر) ، هي آخر رواية حتى الآن « فرانسواز ساجان » ، وهي الرواية الحادية عشرة في كشف إنتاجها الروائي ، إلا أنها بعد روايتها الأولى (مرحباً أيها الحزن) ، تمت أنجح أعمالها على الإطلاق ، وعلى الرغم من تمسك « فرانسواز ساجان » بالكتابة للمسرح ، حيث كتبت له حتى الآن سبع مسرحيات ، بلديتها بمسرحيتها المرموقة (فصر في السويد) ، وآخرها مسرحية « قبلات وخضراوات » ، وعلى الرغم كذلك من تمسكها بكتابة القصة القصيرة حيث صدرت لها مجموعة قصصية بعنوان (هيون من حبر) ، اختلفت سواها الضاد بين متحمسين لما ككل الحواس ، وبالقصر لما ككل اللفظ ، وكان محور الرفض والقبول معاً ، هو ذلك الأسلوب (الساجاني) ، الذي اشتهرت به « فرانسواز » ، فالبحس يرفضه لأنه يرى فيه تكراراً ، والبعض الآخر يقبله بلحوى أنه ما من كاتب لا يكرر نفسه ، وس تا الكاتب الذي لا يعرف من أسلوبه ، أليس الأسلوب هو الرجل ، وفي حالة « فرانسواز ساجان » ، هو المرأة ، وكما هو معروف على امتداد تاريخ الأدب الفرنسي :

أجل .. ليست « فرانسواز ساجان » أمتاذة في السوربون ، ولا مدرسة في الليسي ، ولا عضواً في الأكاديمية ، ولا يمكن مقارنتها بـ « بكتليت » ، « نوجيروتود ستاين » ، « أوسيون دي بوفوار » ، كما أنها ليست فيلسوفة ولا صليحة مدرسة ولا رائدة لاجتاه وإنما هي فتاة موهوبة ، فتاة تكتب لغة بسيطة وجذابة وذات نغمة حلوة ، فتاة قادرة على حمل الفكرة الفنية ، وصية في قالب فني ..

وبسي ، فهم « فرانسواز ساجان » من يحملها أكثر مما تحتمل ، ويحسن فهمها من يمتدحها نموذجاً لحليل جديدي يمشي في أوروبا بعمامة ، وفي فرنسا بوجه خاص ، وينظر إلى مؤلفاتها بكثير بالكمالات عن كيانته ووجوده .

وأبرز ما يفاصلك من أمرها ، هو أنها طييمة تعيش كما تكتب ، وتكتب كما تعيش ،

وتتف أمانك كما يقول الناقد جورج بلون « في مجلة » الفنون « الفرنسية يوجه حقيق ويدون  
أى يروفل ، أوبوجه عار ليس عليه قناع

وهذا صحيح ، ومصداق صحة تراه « فرانسواز ساجان » نفسها في الفن ، من أنه عبارة  
من ولع الحجاب عن الظواهر الخفية ، كى تنضح الحقيقة العارية التى يشترك فيها كل  
الناس ، والتى تتجسد في كل الناس . وليس من المفروض أن يقوم الفنان بعملية التورية هذه  
في كل الميئات والمجموعات ، بل يكفيه أن يقصر عمله على البيت الذى يعرفها والشخصيات التى  
يعالطها ، فالعواطف الإنسانية واحدة وإن اكتست بظواهر مختلفة في الميئات المختلفة ، وعند  
« فرانسواز ساجان » أن عملية التورية هذه ، يبنى أن تم بصنق تام وصراحة كاملة .

وهذا ما عبرت عنه « فرانسواز ساجان » شعراً بسيطاً جميلاً قالت فيه : « أنا لا أحكم  
على شخص ولا على بيئة ، للإنسان يوجد ، وهو كما هو كائن ، وكل ما أريد هو أن  
أفهمه ، أو على الأصح أن أتبعه . فلههم في رأيي هو أن يجد القراء في الكتاب الذى يقرءونه  
ضمة وصوتاً ، وأن يحسوا أن كانوا بشرياً يعيش ورؤاه .. »

والواقع من مطالعة روايت « فرانسواز ساجان » ، أن أعظم جهدنا تراه ينصب على  
التلمية القصة البحتة ، أو بالأحرى على التلمية الجمالية ، فأهم ما يهبط هو أن نجد الجملة  
الجميلة التى تطابق الصورة الشعرية تمام للطابقة ، فهى تقول في ذلك المعنى : « .. عندما  
أكتب لا يكون أمامي من هدف سوى الوصول إلى التعبير الصحيح ، وعندما أصل إليه أفرح  
بنفسى وأحس بالسعادة ، ويكفى هذا جهداً كبيراً للغاية ، فأنا كسولة ، وأجد صعوبة في  
إنشاء الجملة التى تطابق فكرى بالعام والكامل .. »

ومن خلال هذين المزالين ، وهاتى الإجابتين ، من حيث لما في مجلة ( نويل  
لوسر فاتي ) « تنصح لنا تماماً صورة الأسلوب ( الساجاني ) ، وكيف أنه هو المرأة . أو هو  
« فرانسواز ساجان » ، عندما يأنما المهر الأدنى ..

يلسو من روييتك ( دقات قلب ) ، أن البطلة « لوسيل » ، هى رسم دقيق لشخصيتك ،  
نحبيد عليه قائلة :

« إن هذا يتل من كل بطلاني ، فنى رواية ( حل نحبيد يرايز ؟ ) ، كانت البطلة في الثانية  
والأربعين ، ومع ذلك قالوا إنها أنا . وأنى بطلة هى أنا في الواقع »

ولكن لا يمكن إنكار أن المشاعر التي تصيغها على شخصياتك ، هي مشاعر الخاصة .. ؟

« هذا صحيح » ، « قوسيل » ، « هي أنا بكل ما أتمتع به من حرية ... »

الرواية .. أيتها :

أقول إنه على الرغم من خمس « فرانسواز ساجان » يفتون أخرى غير فن الروبة كالمسرح والقصص القصيرة ، فإن « ساجان » نفسها تفضل فن الرواية على أي فن آخر ، فالرواية في رأيها هي فن النفس الطويل ، وهي حقن لأمره بأكملها يعيش معها الكاتب بشكل أو بآخر ، حتى يصبح فرداً من أفراد هذه الأسرة ، وسرعان ما ينضم إلى أفراد هذه الأسرة ، أفراد القراء واحداً بعد الآخر ، لتصبح الرواية أسرة كبرى .

ولا تنكر « فرانسواز ساجان » أنها تأثرت في كتابتها للقصص القصيرة ، براهها الأكبر هي دي موبسان ، كما تأثرت في كتابتها بوجه عام بالكاتب الأمريكي المعاصر « ساليانجر » ، والكاتبة المرموقة « كاترين ماسميلد » ، على الرغم من « ملبوشية » هذه الكاتبة التي تهوى رواياتها بالحزن العميق ، والألم للصح ، في الوقت الذي نودع فيه « فرانسواز ساجان » الحزن نهائياً ، وتفتح ظهها للفرح ، وتذرعها بالسعادة .

وفكرة السعادة عند « فرانسواز ساجان » مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بفكرتها عن الحياة فالحياة عندها ليست شهذاً كلها ، بل فيها كذلك المرارة ، والإنسان ليس حالك بل هو مخلوق للإن ، والشباب لا يلوم أبداً ، ولكنه مرحلة من مراحل العمر .

وعلى ذلك فالسعادة عند « فرانسواز ساجان » نجيبة شيء بالصدقة ، لأنها لا يمكن إحداها ، ولا يمكن التنبؤ بها ، وليس هنالك في موضوع السعادة شيء مؤكد إلا أن يكون المال ، باعتباره أساساً للسعادة وهذا ما صبرت عنه بقولها : « إنه وسيلة للدفاع ، ووسيلة الحرية » ..

ولكن المال وإن كان أساساً للسعادة ، فإنه ليس هو كل السعادة ، فلماذا يمكن أن يقضى على السعادة ، ويجعل المال إلى جميع ، والمحب يحتاج إلى المال ، والحرية تحتاج إلى المال ، والسعادة تحتاج إلى المال ، ولكن الحب والحرية والسعادة ، إن استسلمت المال تحولت إلى نقيضها ، فأصبح الحب حراً ، والحرية حيودية ، والسعادة شقاء ، فإذا كان المال هو إليه

المعصر الحديث ، فهو الإله الذى يبنى ألا نصل له ، ولكن تصل من أجله .  
وعند « فرانسواز ساجان » ، أن فرنسا لم يصلها سوى المال ، والعالم كله لم يصله سوى  
المال ، فهي تقول عن فرنسا : « إن فرنسا تمر بفترة عظيمة من الاجتلال ، كل شيء فيها أطفه  
المال ، ولم تعد هناك وسامة أخلاقية ، فحسبت للناس لا يخرج عن موضوعات ثلاثة ..  
السياسة والجنس والمال » .

ويؤيد « فرانسواز ساجان » فتقول عن الوضع الراهن للعالم : « أنا أؤمن أن حرباً ستأتى ،  
وأنا أرى نفس فوق بركان ، وأنى لأدهش للبلادة والاندفاع اللذين يسير بهما العالم نحو الفراغ  
العللى المهرب » .

### النسيم هو الآخرون ..

وسأطرح المهرج الأدبى لجرمينة « نوبل أوسر فابري » :  
لكنك مع هذا ظاهرة ، قد حققت فى مدى أمد حشر حاداً ، أنت الفتاة الصغيرة كل  
أسلام « راسينيك » ، « راسينيك » ، « راسينيك » ، هو بطل رواية « بلراك » ( الأب جودير ) .  
ونود « فرانسواز ساجان » قائلة :

« لكن هذا لم يكن هو طموحى ، كان طموحى أن أكتب كتباً يقرأها كل الناس ،  
فالإنسان فى السابعة حشرة من عمره ، يرى المجد شيئاً ، وليس مجرد أصدقاء فى الصحف  
المتخصصة » .

أما الذى تأسف له « فرانسواز ساجان » حقاً ، فهو النشر ، فطلبا عبرت عن ألمها اليانغ  
لأها لا تكتب النشر ، أولاتها تكتب شعراً رديئاً لا يرق إلى مستوى النشر ، وتؤكد « فرانسواز  
ساجان » ، أنها لو كانت تسمح بملكة شعرية ، لاكتتبت بكتابة الشعر ، فنتلح أن الشعر أرق  
الفنون جميعاً ..

تقول « فرانسواز ساجان » تعليقاً على النجاح الساحق الذى حققته روايتها الأخيرة ( الوجه  
الآخر ) :

« وأحمد الله أننى استطعت أخيراً وبعد سن الأربعة أن أرى وجهى الآخر ، وأن أقول شيئاً  
بهم القراء » ، فإن يقول الكاتب شيئاً له صدق فى نفوس الآخرين معناه أن هذا الكتاب  
لا يزال موجوداً ، ولا يزال يحيا ، وهو ليس موجوداً فى ذاته أوليس يحيا وكفى ، ولكنه

موجود في الآخرين ، ريثما من أجل الآخرين ، فالآخرون ليسوا جدياً ، وإنما الآخرون هم  
النعم ، وربما كان إحساسى غير ذلك في أمالي الأولى ، ولكنه أصبح كذلك في عمل  
الآخر .

وهذا صحيح ، فإن رحلة « فرانسواز ساجان » من روليتا الأولى (مرحباً أيها الحزن) ،  
حق روليتا الأخيرة (الوجه الآخر) ، إنما هي رحلة الخروج من سراديب (الأنا)  
أودهايلز (الذات) ، إلى الارتقاء في مشاعر (الكل) ، والانتهاط في أحاسيس الجميع  
لقد تحررت « فرانسواز ساجان » من (الأنا وحيدة) ، منذ أن ودعت الحزن ، وبذلك  
تسخر (بالأنا الكلية ، أو بالذات الجماعية) ، فإذا كان لابد للحياة من معنى فالوجه الآخر  
للحياة ، وجه الآخرين ، هو المعنى أ -



## الهرطقة الخامسة عشر

« صول يلو »

هل الفن للفن ، أم للحياة ، أم لا ؟

« نحن لا نريد متحف سيبى كهولاء المين  
يتخذون أماكنهم في دور العلم ، نوى مجالات  
النشر المطبوعة ، وإغاثيرهم ثوبى أولا .  
ومتحفين بعد ذلك » .

« صول يلو »

« كوزاد أيكى » ١٩٠٨ ، « سنكلير لويس » ١٩٣٠ ، « بوجى أويل » ١٩٣٦ ، « برون  
يك » ١٩٣٨ ، ت . س . اليوت » ١٩٤٨ ، « وليم فوكير » ١٩٤٩ ، « أرسيت متجوى »  
١٩٥٤ ، « جون شتاينيك » ١٩٦٢ ، هذه هي الأسماء اللوامع في سما الأدب الأمريكى التى  
استطاعت أن تغور يأكبر وأشهر جائزة عالمية .. وهى جائزة ( نوبل ) للآداب ، تلك الجائزة  
التى مها بشوبها من شوائب في حضن الأحيان ، فإياها لا تزال الجائزة الطالبة الكبرى التى يعمل  
من يفوز بها في زمرة الخالدين .

وأنتمراً وفي عام ١٩٧٦ يضاف اسم الأدب الأمريكى المشهور « صول يلو » إلى قائمة هذه  
الأسماء تقديراً لما اتسمت به مؤلفاته من حمق لفهم الإنسان ، ودقة التحليل للثقافة  
الحاضرة ، وروعة التركيز على دور المثقف في خدمة قضايا العدالة والسلام .

الإحساس بنقص العصر :

والواقع أن أهم ما يميز « صول يلو » ، وتمايز به مؤلفاته ، هو إحساسه الحاد بنقص  
العصر ، واحتياجه البالغ برصالة المثقف ، وتركيزه الشديد على دور ( الكلمة ) في التعبير عن

مشكلات الواقع وقضايا الجمع ، وهذا هو ما نطالعه بشكل صارخ في العديد من مقابلاته المنشورة في أكثر المجلات والمجريات الأمريكية انتشاراً ، كما نطالعه بشكل أكثر حرصاً في أشهر رواياته على الإطلاق ، وهي رواية (همزوج) ١٩٦٤ وما قبلها من روايات مثل . (المترجم) ١٩٤٤ ، و (الضحية) ١٩٤٨ ، و (محرمات أوجي مارش) ١٩٥٣ ، و (مندوسون ملك للطير) ١٩٥٩ ، وما بعدها من روايات مثل : (التحليل الأخير) ١٩٦٦ ، و (مذكرات موسى) ١٩٦٩ ، و (نجم المستر ساملر) ١٩٦٩ ، فضلاً عن مسرحيته الشهيرة (الكيس السمى) . و (الترحال للفرخ) ، وادراكات أشهر رواياته على الإطلاق وهي رواية (همزوج) ، قد صيرت وفقاً لقياسي في التوزيع داخل الولايات المتحدة ، كما صيرت وفقاً لقياسي آخر في التوزيع عندما ترجمت إلى الفرنسية حتى فازت بجائزة الكتاب القومي في أمريكا ، وعقد لها الناقد «بيو روسبرج» ندوة صحفية في جريدة «الفيجارو ليبيرو» ، اشترك فيها كبار النقاد في فرنسا وفي الدول المجاورة ، فقد فازت روايته الأخرى (محرمات أوجي مارش) ، بنفس الجائزة . بجائزة الكتاب القومي .

أما «صول ييلو» نفسه ، الذي ولد في كندا عام ١٩١٥ ، وقضى صباه في شيكاغو ، والتحق بجامعة شيكاغو وتورونتو ، ثم بجامعة ويسكونسن ليحصل منها على شهادة التخرج ، بعد دراسته (للاثنولوجيا) أو علم الإنسان ، فقد حصل أستاذاً زائراً بجامعة برنستون ونيو يورك ، ثم أستاذاً صاحباً بجامعة مينيوتا كما عاش فترة في باريس ، وساح طويلاً في أرجاء أوروبا ، وحصل على منحة مالية كبيرة من مؤسسة فورد ، وأصبح بعدها أحد أعضاء لجنة الفكر الاجتماعي بشيكاغو وعضواً بارزاً في المجلس القومي للفنون والآداب ، وحائزاً على جائزة (إيوارد القومية) بالولايات المتحدة الأمريكية ، ثم جائزة (فوردستور) الأدبية عام ١٩٦٤ ، ثم جائزة الناشرين العالميين عام ١٩٦٥ دون أن يمنحه ذلك من الانطلاق على مضمون رئيسي في أعماله الروائية ، بل على حياة الأقلية اليهودية الأمريكية ، تلك الأقلية المؤثرة للغاية في المجتمع الأمريكي الحديث .

ومن المبررات الواضحة في شخصية «صول ييلو» نظراته الثاقبة التي تزيد من وسامة ورائحته وتجعله يبدو جريئاً وثاقراً في أعين الآخرين ، كذلك اعتداده الكبير بنفسه ، ذلك الاعتداد الذي جعله يختلف اختلافاً واضحاً عن بطله الشهير «همزوج» .

صحيح ، إن «همزوج» يفكر في نفسه كثيراً ، وصحيح ، أنه يتم بنفسه كثيراً ، ولكن



الصحيح أيضاً أنه حريص على الاتصال بكل الناس .. بالأحياء والموتى على السواء . وهو إلى جانب هذا كله ملتزم بقضايا الفكر ومشكلات الحياة .. وهو لم يمت .. ولكن قطه الطلاب ، وأنتهك الصراع ، وبعد قراء البحث عن الخلاص ..

لن هو : همزوج : هذا ؟

هو مدرس متواضع ، نشر كتاباً حقق له شهرة كبيرة وقرأه أئمة لا يزال يعيش عليها حتى الآن ، هذا المدرس هو في حقيقة ( محارب قديم في معركة الحياة الزوجية ) ، تخرج مرتين ولم يختلف له الزواج سوى المتحاب ، نقل هذه للنائب ابنة الصغرة : ( إيحي ) .

والواقع أن ذكريات هذا الزواج الغريب ، هي التي تشكل النسيج الخفي في الرواية ، حتى أن سياق الرواية لشدة اتصاله بالصدق يوحي بأن الأحداث حقيقة وقعت بالفعل للكاتب نفسه ، كما يوحي بأن الطرف الآخر لا يزال يمارس الحياة .

والرواية بعد ذلك تصفية حساب قديم بين الكاتب والقارئ ، أوبى الكاتب وبطل القصة : ويسأل : همزوج : من حين لأتجرها إذا كان مجنوناً ، ثم يؤكد في النهاية أنه مجنون بالفعل ، غير أن هذه الصفة . المجنون . ليست هي كل صفات : همزوج : ، قصة صفة أخرى تشكل الملامح الأساسية في هذه الشخصية الغريبة ، بل والشديدة العراة .. فهذا : همزوج : أستاذ جامعي بلاكرسي ، وكاتب لم تصدر له أعمال بعد كتابه الأول والأخير ، لذا رآه يوحى هذين النقص الكبيرين في حياته بكتابة المخططات التي يرسلها للبابا في الفاتيكان ، وللرئيس الأمريكي في البيت الأبيض . وللقبيلوف الوجودي : هيلجر : ، كما يرسل مخططات أخرى للجرائد والإذاعة والتلفزيون ، ولوالده الذي توفي منذ حشرين عاماً ، ولأشخاص مجهولين لا يعرف عناوينهم لأنه ليست لهم عناوين ..

إن : همزوج : يربأ بآزمة روحية طامة ، زوجه الأول تركه بعد أن جرده من كل شيء . حتى ابنته ، وزوجه الثانية جرده من ابنه في ظروف بلغتها القسوة ، وهو في النهاية أستاذ جامعي متعادل ، بعد رسالة في ( الرومانسية ) كمدح ، وعلاقتها بلسيحية كنبالة .

وتنتهي القصة في ليلة مظلمة وباردة من ليال الشتاء ، خرج فيها : همزوج : ليطوف بيت زوجه الأولى وفي جيبه مسلسل قديم ، وفي الصباح تنتهي حياته على أثر حادث سيارة وقع له في تلك الليلة ، التي خرج فيها ليقتل زوجه هي وابنتها : ( إيحي ) .. بقيت الزوجة والأبنة : ورحل هو : همزوج : ..

علمه هي شخصية «ممزوج» ، التي جعلت البعض يصف « صول يلو » ، بما وصف به « تشيكوف » من أنه موهوب كمفكر ، ولكنه أقل موهبة كفنان ، كما جعلت البعض الآخر يقارن بينها وبين شخصيات « هنجواي » ، لمهى أنها تفيض بالحب والحياة والإنسانية أكثر من أية شخصية من شخصيات « هنجواي » ، تلك الشخصيات المبالغ أو الضالمة أو التي تلوذ بالمرار .

ومما يمكن من رأى في أن الرواية شخصية إلى حد كبير ، أو إلى أكبر حد ، فهذا لا يعنى أنها ترجمة خالية ، أو صيغة حياة ، « فمزوج » ليس بالضرورة هو « صول يلو » لأنه من الممكن أن يكون بديلا عن شخصيات أخرى كثيرة ، أو هو بالأحرى تصوير دقيق للشخصية الأمريكية منذ الخمسينيات ، ورعا إلى الوقت الحاضر تلك الشخصية التي تقتدر إلى الجنود التاريخية والأصول الخسارية ، والتي سرعان ما تتعلق بأية مظاهر توحى شئ من هذه الجنود أو الأصول ، مما حدا بكتبتها إلى الاعتماد في مضمونها على التراث اليهودي الذي يرجعه إلى خمسة آلاف عام من التاريخ .

والذي يعنينا هنا والآن ، هو أننا نستطيع أن نجد جذور شخصية « ممزوج » في روايات « صول يلو » الأولى ، كما نستطيع أن نجد امتداداتها في رواياته الأخيرة ، في أولى رواياته ( للترشح ) ، للكثيرة في شكل يوميات ، نطالع شأها يعيش في شيكاغو في شتاء عام ١٩١٧ ، وقد استقال من عمله ، وراح يسكن في غرفة واحدة ، تساعد فيها زوجته حتى يستدعي إلى عمل آخر ، ولكن حيز الإداة ( اليهودقراطية ) ، يؤدي به إلى حال من البلاء والחסول وتشرش الفكر ، فلا يملك في سجن غرفه إلا أن يفكر ، ورعا كان ذلك لأول مرة في حياته ، أن يفكر في حياته نفسها .

وسرعان ما تتلخ روفاة المسخط والغضب ، فزاه يشاجر مع جيرانه ، ومع أصدقائه ، وحتى مع زوجته ، وما إن يصول الشتاء بطيئا إلى الربيع ، حتى نجد الشاب الواقع بين نارين ، وقد أصبح كالبيض للسلوق في ماء يثل .. وما كان من نتيجة عمله الجليد ، إلا أنه لم يبد يفكر حل الإطلاق .. وهجوم صول يلو على المجتمع الأمريكي واضح ، ذلك لأن الخطأ هنا لا يكمن في بطله اليهودي بقدر ما يوجد في المجتمع ذاته ، والرواية كما هو ظاهر من حوائها دهابة سائرة للمواطن اليهودي الأمريكي ، الذي يحصل حل كل الامتيازات للمسكة ولكنه لا يترف بهذه الحقيقة أبدا .

وبعد الشتاء والربيع ، نجد « صول يلو » في روايته الأخرى ( الضحية ) ، وهو يتصر كل ميراث مادته الفنية ليصل إلى معنى نفس وأخلاقي ، لصيف ما جاتن الكيف اغواء ، فالبلش « ليشال » يوافق شخصاً كان هو المسئول ، أو ربما كان مسئولاً عن غير قصد أو عاية ، عن طرده من مركز وظلي مرموق ، ولذلك فهو يشترك في شقته كما يشترك في كل حياته . ولكن مغزى القصة الرئيسى ، هو استقصاء الطبيعة الحقيقية للارتباطات الأخلاقية القائمة بينها ، والالتزامات الأخلاقية عند أحدهما نحو الآخر ، وتعرض القصة باستمرار لحقائق هذا الموقف مع احترام مرير لواقعيها الأكثر مرارة ، وظل المؤلف والبطل يشلان تلك الحقائق بحماسة للصبر ، تتخللها حالات نائية من الغضب والجنون والإشفاق على الذات ، والحلف الذى يستند به « صول يلو » باستمرار هو معنى تلك الحقائق : هل هناك تدين معزى ينبغي علينا أن نلجأ ؟ وما هي الوسيلة التى نلجأ بها هذا الدين ؟

إن ليشال يمثل اليهودى المظنون الصانع في مدينة نيويورك ، ومدينة نيويورك نفسها تمثل المجتمع الأمريكى بكل سطوته وجبروته ، ولكن صول يلو يؤكد من خلال كل المواهب والأحداث ، أن سبب خياع ليشال يعود إلى حقيقته اليهودية وليس إلى الكيانه الاجتماعى المريب الذى تحطه مدينة نيويورك ، والمضى يمكن أن يحسن أى إنسان بصرف النظر عن حقيقته ١

وعلى الرغم من جفاء الأسلوب والمقاطع التى يصبح فيها الوعى الأخلاقى عند ليشال ، مؤلفاً أكثر منه مقتناً ، فإن رواية « صول يلو » كما وصفتها الناقد الأدبى « فريدريك هولمان » تتميز بمحاولة رائعة لابتداع الرواية الطبيعية خلال عشرات السرى ، إما هل حد تعبته تشكل طرفة أديبة بالنسبة إلى المحاولات المتعبة التى كان يقوم بها الطبيعيون من قبل ، لكن يترسبوا إلى ترميمات فلسفية لتحديد العلاقة بين الإنسان وبين نفسه هل للسرى ( السيكلوجى ) ، وبين الإنسان ومجتمعه على السرى ( السوسيولوجى ) ، وبين الإنسان وعصره على السرى الخاصى بوجه عام .

وهذا ما عبر عنه « صول يلو » في المظاهرة التى ألقاها في المجلة بعنوان ( حمرة الوصل بين الكاتب والجمهور ) بقوله : « أعتقد أن أديباء القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، كانوا على معرفة حقيقية بالمشاكل الاجتماعية ، أما أديباء القرن العشرين ، فقد تركوها لمن يعملون في مجالات التخصص ، ولذلك نأحز ما نجد أديباً من أديباء العصر يطالع مشكلة الحرب ،

أو مشكلة الكفاح من أجل المساواة ، وإذا تحقق هذا الشيء النادر ، وتكلم أحدهم عن مشاكل العصر ، فهو لا يضيف شيئاً بل يكون حديثه انعكاساً لوجهات الطبقة التي ينتمي إليها ، وإلى هذا يرجع اعتقادنا للمعركة الحفنية ، كما يرجع إلى انزال الأديب عن المنصب . ويقول لي موصح آخر من نفس المصاهرة : « إن الكاتب لا يمكن أن يتعلم شيئاً دون أن يأخذ دوراً إيجابياً في عملية الحياة ، فمن لا تريد مقعده سليماً كهؤلاء الذين يتحملون أسماهم في دور العلم ، أوفى بحالات النشر الخفيفة ، وإعنا نريد لهم توريثاً أولاً ، ومقعداً بعد ذلك . »

والطالفاً من فوق هذه القاعدة الفكرية ، يعود « صول يلو » لمناقشة قضية الالتزام ، من خلال مناقشته لعلاقة الكاتب بالنقاد ، وسوقه للثقافة من قضايا العصر ، وذلك في المؤتمر الدولي الرابع والثلاثين الذي عمله (نادي بان) ، وفيه ألقى « صول يلو » وسط ١٠٠ عضو يمثلون ٥٥ دولة ، أن الكاتب أو الفنان حر أن يتبنى أية قضية ، أو يدافع عن أي مبدأ ، أو يتشبع لأي نظام ، وحر كذلك في أن يؤمن بنظرية « الفن للفن » ، أو الفن للحياة ، أو الفن لله .

بعبارة أخرى ، إن الكاتب في رأي « صول يلو » ، حر أن يلتزم وفي ألا يلتزم ، وليس الناقد يوصي عليه مهما كانت حججه ، لأن حيث يصور للكاتب أو الفنان ينبغي أن ينطلق الناقد ، لأنها إن لم يقف فوق قاعدة واحدة وحيدة ، أصبحت متباينتين تجاهد طرفي الصحراء أو شاطئ البحر .

ولكن هل معنى هذه الحرية أن يصبح الكاتب أو الناقد هم مهمته بشؤون مجتمعه ، أو غير مهبال بقضايا عصره ؟

### أزمة الناقد من أزمة العصر !

الواقع أن « صول يلو » قبل أن يتعرض لمناقشة حرية الأديب ومسؤوليته ، يعرض قبلاً لمناقشة حرية الناقد ومسؤوليته ، فإذا كان الناقد عنده يأتي في لمرحلة الثانية بعد الأديب أو الفنان ، فإن مسؤولية الكلمة النقدية لها الأولوية في التأثير على وجدان الكاتب ، وبالتالي على ضمير الجمهور .

والطالفاً من فوق هذه القاعدة يعود « صول يلو » بدكتاتورية القاد ، وتأثيرهم الخطير على

الأدب ، فهو يرى أن كل صاحب نظرية ، وكل محقق لمذهب ، لا يكاد يتناول بالنقد عملاً أدبياً أو فنياً إلا ويحمد إلى بحرقه ، ما لم يكن هذا العمل متفقاً مع نظريته في الأدب ، متفقاً مع مذهبه في الفكر والحياة ، وبالتالي فهو لا يتسلح في العمل إلا بما جاء في خدمة قضائاه ، وهذا معناه أن الناقد يريد أن ( يسمو ) الأديب أو الفنان بخلسة أفكاره والتمويه لقضائاه ، وهذه السحرة ، لا بد وأن تدعو إلى ( السخرية ) لأنها في النهاية لا تحسم كلاً من الناقد أو الفنان ..

إن مهمة الناقد هي دراسة العمل الأدبي أو الفني وتحليله بناءً على أسس ونظريات نقدية لا تتدخل في دائرة السيفسة أو الدين أو الأخلاق ، ولا حتى النظم الاجتماعية ، هذه الأسس وتلك النظريات هي أصلاً قائمة على الحق والأيدياع الحق الذي يخضع لعلم الجمال

والكاتب بعد ذلك حر ، في أن يتهى قضية ، أو يلدغ من سداً . أو يقف إلى جانب نظام ، وحر كذلك في أن يتجه بفته نحو الحقن ، أو يتجه به نحو الحياة أو يتوجه به إلى الله .

وهنا يتخذ الأديب « صول يلو » موقف الناقد من بعض القاد للماصرين « من أمثال « ريجون بيكار » صاحب كتاب « قد جديد أم خناع جديد ؟ » ، « ورولان بارت » مؤلف كتاب « نقد وحق » ، « وسيرج دورفسكي » في كتابه « لماذا النقد الجديد ؟ » صند أنه أمثال هؤلاء « يشدقون فقط بكلمة ( جديد ) ، وليس في تقاسم من جديد « إن تقاسم لا يحدوا أن يكون تكراراً وشرحاً للروائع ، ذلك التكرار الذي يلق مزيداً من الغموض على العمل الأدبي ، في الوقت الذي كان ينبغي أن يضفي إليه أفكاراً مستتمة .

أما الماخذ الشهيرة ليفزه الذي يقوم بدوره خطير في إبعاد الأدباء والنقص في العالم الناطق بالإنجليزية ، وله نفس التأثير على النقص الأمريكيين فهو يلجأ إلى تفسير الأعمال الأدبية وتفسيرها ، عن طريق الموقف الذي تتلمه هذه الأعمال من القضايا التاريخية والسياسية والاجتماعية ، وفي اعتقاد « صول يلو » أن هذا الموقف بدوره ليس موقفاً جديداً ، لأنه يؤدي بكثير من الأدباء إلى فرض تفسيرات ( أيديولوجية ) بعينها على إبداعهم الأدبي والفني ، اعتقاداً منهم أن وظيتهم الأساسية هي للامسة بين هذه التفسيرات ، وبين جميع الأسباب والغابات .

### المثقفون وأنصاف المثقفين :

وهنا يتعرض « صول يلو » لقضية المثقفين وأنصاف المثقفين في هذا العصر ، وذلك من خلال تعرضه لمناهج التدريس في المعاهد والجامعات ، كاشفاً الفتح عن وجه المرفق السائد والتقليد الراسخ ، وكيف أنها في الحقيقة طريق خاطئ . فبعد « صول يلو » أن التركيز على أحلام الأدب والفن في العصور القديمة ، دون الاهتمام بالعصر الحاضر من شأنه إبعاد الجيل الجديد من المتعلمين من تيار العصر بكل ما يحتل فيه من مشكلات وما يبرح به من قضايا ، وليست حجة عدم دراسة الأديب أو الفنان إلا بعد موته حتى تكتمل أعماله ، ويصبح ملكاً للتاريخ ، بالحجة التي يعمل لها أي حبيب ، لأن هذا معناه أن نظل وثائق على قبر « بودلير » دون أن نتمناه إلى المعاصرين .

إذا كان عدم دراسة المعاصرين هو نوع من مجازاة بعض الجامعات العتيقة كالسوربون مثلاً ، أو جامعتي أوكسفورد وكيمبردج ، فإن ذلك بعد مرة أخرى سلوكاً مروجاً في الطريق الخاطئ ، لأن هناك من جاءوا بعد « بودلير » ، ثم ماتوا ولم يدرسوا مظه حتى الآن . وكما تعرض « صول يلو » لمناهج التدريس ، تعرض كذلك للأساتذة ، هؤلاء الذين يخرجون أجيالاً مصابة من الشبان يتشرون في القطاعات الثقافية ، عاملين بالتدريس أو مشغولين بالكتابة ، أو متمرسين بالصحافة ، أو موهوبين بنور البشر ، أو موزعين على أجهزة الإعلام .

هؤلاء الأساتذة إنما يلحدون تأثرهم ( بالكلاسيكيين ) المحدثين من أمثال « جويس » و« شر » و« الليوت » و« بروس » و« لورانس » و« جيد » و« فاليري » ، على هذه الأجيال ، التي تؤثر بنورها في الجيل للمعاصر ، وما بعده من أجيال .

ولكن ، هل يصل فهم أولئك هؤلاء جميعاً إلى الدرجة التي تسمح لهم بالحصول على لقب ( مثقف ) ، كما حصلوا على لقب ( خريجين ) ؟ .

يقول « صول يلو » إجابة على هذا السؤال : « إن الجامعات إنما تخرج ألقاً مؤلفة من المؤهلين ، ولكنها مع هذا لا تخرج غير عشرات من أنصاف المثقفين ، الذين يستكملون نعمتهم الثقافي الآخر ، بعد تخرجهم من الجامعة ، وبعد ترسيخهم بالحياة الأدبية ، مع ملاحظة أن النصف الأول من تصنيفهم الثقافي ، لم يحصلوه من الجامعة بقدر ما يحصلونه من جهودهم

الفردية ، وإطلاعهم الذاتي ، ويرجع ذلك مرة أخرى إلى المنافع وإلى الأساندة ، فللمنافع مكانة وغير والية ، والأساندة مجرد نقل أو شرح ، ويبقى الخلق والإبداع للنقاد خارج مانه العلم .

وعند حصول يلو ، أن نمة تحولاً اجتماعياً خطيراً يتمثل في ازدياد عدد المثقفين في الأوساط الأدبية عنهم في الأوساط الصناعية . وهذا معناه أن من الواجب على المثقفين أن يكونوا على دراية تامة ومعركة كاملة ، بالأسباب المؤدية لذلك ، فهذا مثال من الأمثلة المطروحة على فقدان المعرفة الحقيقية ، معرفة المثقفين بالثقافة والأدب ، إن أعداء عليهم ضعف المستوى ، وعدم التطور ، والافتقار إلى الأذواق الصبغة ، هذا لا يبعى عدم وجود جمهور يتابع ما يقدمه أصحاب المثقفين أو لشباب المثقفين ، والنتيجة أنهم يصقلون الجمهور ، ويشوهون السوق العام ، خالفين مستويات مرتبة ، ومروجين المفاهيم خاطئة .

فلذا عندما تتساءلنا عن مدى حرية الكاتب أو الناقد في الاهتمام بشئون مجتمعه ، ولبلالة بقضايا عصره ، رأينا الواقع كما يقول « صول يلو » ، أن هذه الحرية التي تجد من الأدب شبح الأرقام ، لا تنحى على الإحلاق عزله أو إهماله وإنما تنحى مسئوليته الداخلية بإزاء الواقع الخارجي ، لعالم اليوم قد تغير وأصبح ( المتخلفون ) ، وحقى ( المتأخرون ) ، مسئولين مسئولة كاملة . لنجد المجتمع ونظمه ، ونجد الموقلة وبنائها ، ونجد العالم وسلامه ، ونجد الإنسانية كلها ..

ويؤكد « صول يلو » على أهمية حركة الترجمة من وإلى اللغات الحية الحديثة وذلك للتقريب بين الشعوب التي تعيش في ظروف عصر واحد ، وبهذا يسهل الالتقاء حول ذكر اجتماعي له هدف إنساني واحد ، والاتفاق على مبدأ وحيد هو بلا جدال مبدأ التعايش السلمي بين الشعوب ، وإقرار السلام في العالم .

وإذا كان هذا المبدأ له أهمية في أي عصر مضى ، فإن أهمية تتضاعف في هذا العصر بالذات ، هذا العصر الذي يركس فوق ( الميديوجين ) ، ويتحرك تحت مهن القضاء ، ويصرى أمام أعين الأفكار الصناعية ، وفوق هذا وذلك يعيش على أعصاب مهارة ، تهدده للقبلة الذرية ، ويشك الخوف من تهور بعض السمة أو الحكام ، أولئك الذين يستطيعون بضغطة أصبح على أحد الأزرار أن يحيلوا العالم إلى دمار هنا وهنا فقط يصبح الخلاص لا بيد

الساسة والحكام ولكن بيد الأدياء والفتاح ، فالكلمة هي سلاح المستقبل ، وبهذا السلاح يستطيع المتفرد أن يحرصوا الإيمان بعقيدة المصير - مصير الإنسان ، وبالأمل في الإنسانية .  
إنسانية كل الشعوب

هكذا يبدو صول يلو في أفضل رواياته عندما ينسى أنه يهودي وأنه يكتب للشعر جميعاً ، إنه يصريح بأعلى صوته : « إن الإنسانية ليست مجرد وجود على سطح الأرض ، ولكنها عبء ومسئولية أخلاقية في المقام الأول » .

### الكاتب والمجتمعات المعاصرة :

والزوال الذي يجرى حوله هنا الآن ، هو .. ما موقف الكاتب للمعاصر من تحديد المعاصر ؟ ..

حصر العلم باكتشافاته الثورية ، وفنائه الصناعية ، وقنائه الذرية والهيدروجينية ؟ حصر التكنولوجيا والميكنة والآلية الكاملة ، ضللاً من الإنتاج الضخم ؟ حصر تقارب المسافات ووصول الثقافة بكلمة ومسافها إلى أكبر مساحة من الجمهور ؟  
ما موقف الكاتب المعاصر من هذا كله ؟ أو بجارة أخرى ما هي التحديدات التي تواجه الكاتب للمعاصر ؟

إن صول يلو يشير بإصبعه إلى تحديدات المعاصر ، وأمراضه البشعة ، لكنه يظل مع ذلك متفائلاً ، ويبحث في إمكانياته بالطبيعة البشرية  
إنه يبدأ بوصف الله ، وتشخيص مرض المعاصر ، فهذه هي ( الخطيئة ) أو في ذلك الطابع الموحد الذي تميز عليه حياتنا ، والذي تخفى فيه أفكارنا ، طبعاتنا ، وأفكارنا واحدة ، أو هي بالأحرى واحدة .

هذا المرض إما يقضي أكثر ما يقضي في مجتمع الرقابة ؛ فكل الرغم من أن مجتمع الرقابة يمارس شتى مباحج الحياة ، فإنه يعاني من السأم ، ويصير بطلان ، ويقتصر إلى الحيوية . إنه مجتمع مريض يرغم النسلات ، والتلاجات ، والحلاطات ، والتليفزيونات الملونة ، والراديوهات الخمسة الصوت ، وأجهزة التسجيل والفيليبوتيب ، والسيارات الفارعة التي تتحول الطريق ، والطائرات الخفاصة التي يملكها الأفراد ، والروايات البوليسية التي تلخصها المحلات والصحف السيارة .



ويضرب « صول يلو » مثالا لمرض ( الطاعن الموحد ) ، الذى أصيب به إنسان هذا العصر ، يقول : « لقد طلبوا منى ذات يوم أن أكتب مقالا عن ولاية إلينوى الأمريكية ، لكننى وقعت فى حيرة مؤلة معيها هذا السؤال - ما الذى يجير ولاية إلينوى عن أى ولاية أخرى ؟ نفس الحالات ، نفس الإزاحة ، نفس البرامج التطبيقية .. »

وعلى الرغم من هذا كله ، فإن صول يلو يظل متفالا ، يظل مؤمناً بالإنسان ، مؤمناً بالطبيعة البشرية ، إن أمته معقود على أفراد يجنون حياتهم الخاصة فى صمت ، والإنسانية فى أحاسيسها تستمع لأصوات هذا الصمت ، إن صوت الصمت أبلغ تعبير عن صمود الإنسان ، وغلود الروح الإنسانى ، إن بطه « هندرسون » ملك الأمطار تحبوه للرجة العارمة فى أن يتنقل بكياه إلى أعر آفاق الوجود حيث يخرج الحزء بالكل ، والكل بالجزء ، ويصير الكل وحيداً ، كانت حياته رحلة خارج قصور الذات بهدف الانتماء تماماً فى حياة الكوكب الذى يعيش عليه البشر صحيح أن هؤلاء الأفراد قليلو العدد ، فشيلو الحجم ، ولكن الأمل معقود عليهم ، باعتبارهم الدليل الفاضح على أن النفس البشرية لا تموت .

« فى ولاية إلينوى التى تحيا حياتها الجملة ، دخلت للكتابة العامة لمأسلى أن أكتشف أن هناك من يقرأ « أفلاطون » ، و « بروت » ، و « روبرت فروست » ، صحيح ، إن من يقرءون هذه الأشياء الحادة الجرم ، يظنونها بدرجة أقل من سابقهم ، ومع ذلك تظل هذه الروائع الجادة تحركنا ، وتظل تؤكد أننا لا تزال نتهز أمام روائع المنظمة الإنسانية . »

ويرى « صول يلو » أن أساليب تشكيل اللحن ، وفصيل المنح ، والتكيف الاجتماعى لا تشر أن تكون أشكالا جديدة لطواهر قديمة فهىها الكتلب منذ زمن بعيد ، وإزاء هذه الأمراض ، تظل الدعوة للتسرة إلى الحرية ، وقد عبر « دسوتويسكى » عن هذه الدعوة بطريقة مؤثرة ، حين قال : « إن طيحتنا هى أن نكون أحراراً ، سواء أحييت ذلك أولم نحب . »

صحيح ، إن كوكبنا الأرضى أصبح كسطح القمر ، له وجهان ، وجه ستم ، وآخر مشرق ، وإن النعمة التى نراها على وجه كوكبنا الأرضى ، نعمة عارضة وليست أصيلة فى بناء العالم ، والكاتب أو الأديب أو الفنان ، كفيل بأن يعوض بفته وفكره عن هذه النعمة ، وذلك بالتصير عنها فنياً وفكرياً .

وهذا ما عبر عنه « صول يلو » بقوله : « إنى أؤمن مع « فلويد » بأن حلى الكاتب أن

يستجى بالخيال والأسلوب ، كى يزود البشرية بالصفات الإنسانية التى أضاعها العالم الخارجى .

ثم يقول فى عبارة أخرى مؤكدة إيمانه بالطبيعة البشرية : « سيطر للأدب الرفيع صوته الذى يُسمع ، ولن تحمل عظه أفلام رعاة البقر ، والروايات البوليسية ، والسيفى العارية ، والمسرحيات الرخيصة .. اللهم إلا إذا صحتنا للطبيعة الشريرة »

#### أصرة الكتاب المظلم .

هذا هو الكاتب الروائى « صول يلو » الذى لا يعد نفسه كاتباً أمريكياً أو يهودياً ، بل مجرد كاتب روائى حديث ، لأن الرواية أنسأ فى على ، لا مكان فيه للوطنية المحلية ، ولا للشعور الوطنى ، وحين بدأ يتحرس بالكتابة كان هدفه هو أن يتحدى بأسرة الكتاب المظلم من أمثال ، « جورج أورويل » ، « أندريه مالرو » ، « آرثر كويسلر » ، « أندريه جيد » ، « وت . س . اليوت » . فضلاً عن الكتاب الأمريكى المرموق من أمثال ، « درايزر » ، « أندرس » ، « سنكلير لويس » ، الذين فتحوا الأبواب مشرعة على الطرقات ، ليجد الإنسان نفسه أينما ذهب ، وأينما حل فى قلب الأدب .

وعلى الرغم من تناقض الوضع الذى وجد « صول يلو » نفسه فيه ، أو الذى وجد نفسه موضوعاً فيه ، ومع « الكومونولثى » بصفت كاتباً حلياً ، مطلقاً وهدفاً ، ووضع المظلم الذى جعل فى المخدرة الذى ونشأه الأمريكية ، وعلى الرغم من أن التوفيق بين هذين الموقعين صعب للغاية ، إن لم يكن مستطراً ، فقد حاول « صول يلو » فى نتاجه الأدبى ، ألا يتحو المظلم المظلم ، بكل ما ينيه ذلك من تحدى فى الربة اليهودية ، وبكل ما يتصل فى أجواء هذه الربة من اتهامات ومشكلات وقضايا ، كما حاول فى ذات الوقت ، أن يظل بعيداً عن الانغماس فى مشكلات الحياة الأمريكية الأوسع نطاقاً والأرحب ألفاً . ولهذا السبب بالذات ، لم يتصل « صول يلو » اتصالاً حقيقياً بحجرات الحياة الأمريكية فى أعقاب أزمة ١٩٢٩ - ١٩٣٢ ، تلك الأزمة التى شهدت تحولا جدياً حقيقاً فى مسيرة بعض الكتاب الأمريكىين أمثال « درايزر » ، « سنكلير لويس » ، « وينشارد رايت » ، « جون شتاينبك » ، وما صاحب هذا التحول من زيج الأفكار اليسوية والاشتراكية .

ولقد برزت هذه الظاهرة الاحتزالية أو الامتزالية ، فى فكر « صول يلو » ، حتى أن

مبطلاتها في الخمسينيات والستينيات ، كما تبهره ، وتلمح به بعيداً عن ليلها ، وص هذه الظاهرة يقول « صول يلو » : « كانت نيويورك في أوائل الستينيات مركزاً أدبياً لعصابات منظمة ، وصل ذلك وجعلت الأمر مزعجاً ، لأنني لم أرحب في الانتماء إلى أية عصابة من العصابات ، فبحثت إلى شيكاغو .. للدية الأمريكية الفتنة ، حيث لا يعرف فيها أى شيء من هذه الأشياء » .

ومع أنه « يلو » لم يصريح بالمعنى المقصود من مصطلح (العصابات المنظمة) إلا أن الدلائل تشير إلى أنه يقصد به معتق للذهاب السياسية اليسارية ، وليس أدل على ذلك من أنه عندما سئل من حقيقة موقفه من (المكارثية) ، كانت إجابته : « لم يكن لدى شيء يستطيع مكارثي » أن يستليه مني ، لم تكن لدى وظيفة معينة أو عمل بالذات ، ولم أكن واحداً من رفاق الطريق ، ولكني مع ذلك دعشت من حين للفتين الأمريكيين في تلك المرحلة ، ذلك الجلي الذي أثمر أنه سرعان ما حوذه معظم الذين لا ذوا بالصمت في عهد « مكارثي » ، مما أوحوه من حركة جهادية تحز بها الشباب في الستينيات ..

إلا أن هذه الروح المجهادية التي طفت فوق السطح قصرة من الزمن ما لبث أن امتصت وتهددت وحلاها الصدا ، ذلك لأن كل شيء كما يقول « يلو » ، يتل أو يماثل حياة أدبية مستقلة ، اجتثت من جلوره ، كما أن الفزسات يختلف أنواعها لحضرت الكتاب في الخمسينيات والستينيات ، فالطبقة المتوسطة بأسرها غدت بوهيمية ، فلم يكن باستطاعتها أن تقرأ ، كما لم يكن باستطاعتها أن تفعل ..

حتى أن هذه النظرة الفاضية أو النعصى ، لا يمكن أن تملك على أرسنراطية ثقافية ، ولا على عزلة وجدانية ، ولا حتى تعال على الحياة السياسية ، وإعما هي نظرة رداء لوصح بجه من أوضاع الأدب في عصر بيه من عصر التاريخ ، فضلاً عن أنها نظرة علو ، ولا أقول استعلاء ، بل هدف منها الارتضاع برسالة الفن ووظيفة الأدب ، من اللجوء في معارك وهمية لا جدوى منها ، سواء بالنسبة إلى الأديب أو بالنسبة إلى القارئ .

وانطلاقاً من فوق هذه القاعدة الفكرية ، يمكننا أن نرصد اهتمامات « صول يلو » (التيافيقية) ، وبخاصة اهتماماته بكل من المفكر « روجلف شتاينر » والفيلسوف « أودين بادفيلد » ، وبخاصة هذا الأخير الذي يحسه « يلو » معناية بالغة ، وإعتراف شليد ، ومشاركة وجدانية حارة ، فهو يقول عنه بأفعال حقيق بعد أن كتب راقته « هنترسون ملك الطير »

التي تعبر عن خروج بطله من الجيوش اليهودي الملقى إلى الحال الإنسانية الرحب ، وانتقاله إلى النوع الإنساني اليأس عن الحقيقة والحكمة في كل زمان ومكان .

« إن » بادفيله . يعكس اهتماماً حقيقياً بما يتأمل اهتمامي ، وأخيراً بذلك البحث عن الحقيقة كما هي ، لا كما حسبها الثقافة التقليدية في رأيي ، لقد كان حظي من التعليم الجامعي حظاً نموذجياً ، فلو سألتني عن أضرار الوجود الكبري ، لوصفتها لك ، بل تشجعت لك بأجوبة مقبولة عن الأسئلة المطروحة ، أجوبة مقبولة على الأقل بالقياس إلى الرأي العام المحترم ، لأن اهتمامي بهذا الرأي العام انتد في التساؤل من حين الآخر ، لأنه فيما يبدو لا مجال للتضايي التي تهمي شخصياً فقد ما يكون الاهتمام إن الناس فيما أغش ، يؤمنون بأنهم يخطئون أرواحاً ، لكن ، أتمنى شيء في الأدب المعاصر ، يوحى بأن الكتاب حقاً يؤمنون بهذا الشيء ، أرحق يشعرون به ؟ ربما يخطئ الناس أرواحاً خالدة ، لكن هذا أيضاً شيء مفقود في الأدب الحديث .

وبعد أن يمر بيلو من نفسه وتفسه لفقدان الروح في الأدب ، ويصير الأمل بذلك الأدب لتجبر الصلوات بالإنسان الإنسانية الحرة ، الذي يعفه بقوله . « إننا لم نعد نملك شيئاً غير الشكوكية ، والنفارقة النفسية ، والفتن الملب ، بدلاً من الهامة والعاطفة والمشاركة الوجدانية » نراه في مقابل هذا الوضع المؤسف والمؤسف لحال الأدب ، ينظر بعين الإعجاب إلى الأسس كيمي القلبي ، هؤلاء الرجال الغريب الأطوار ، الذين يحصهم بالثناء والإشادة ، حتى يقول عنهم : « هأنذا أتمنى في صور هؤلاء البشر الغريب الأطوار ، وهم في طريقهم إلى جزيرة هاواي ، والأزهار معلقة في أذانهم في مواجهة غد زاهر ، وهذه الحال من العلم الأمريكي ، هي ما أشارك فيه كل المشاركة » .

### المفردوس المفقود والأرض الموهوبة :

والسؤال الذي يفرض نفسه علينا الآن ، هو . ما الذي يستخلصه من موقف « بيلو » من هذين العندين . عالم الحلم وعالم الواقع ، عالم الرقيا وعالم الرأي ؟ هل هو موقف بطله « أوجي مارش » الذي يبدو مستقلاً غام الاستقلال عن هذا العالم برغم اهتمامه فيه ، وبالتالي فهو يعيش حياته بوجهين . يظهر بأسدها بين الشر العاديين بكل تعاهم وسطحتهم ، وينظر بالآخر إلى الكون الشاسع الذي يتسع تفكره الرحب ؟

الواقع أن « صول يلو » ، إنما يبحث عن روح إنسانية غائمة في عالم غير موجود ، أو لم يزل له وجود ، عالم من تصوره الخالص ، بعيداً عن الوجود الأرضي الفارق في القرب . وهو لا يرى الأشياء بمنظار الأدب للصرف عليه ، لأن هذا الأدب مرفوض عنده وفقاً لما ، فهو لا يفتي به لأنه يريد له بدلاً ، ما زال خاضعاً في عالم الغيب ، ومن ثم فإن حكمه على هذا الأدب حكم قطعي لا راد له ، ولا استئناف عليه ..

إنه في بحثه الدائب عن المجهول ، الفارق في النفسية ، يصور لنا حياتين متقابلتين ، حياة أبناء عصره ، في سلبيتها وإيجابيتها ، في ظواهرها ومظاهرها ، في كل حرق من مرائق وجودها الأرضي ، ثم الحياة التي يصورها ويراها حين خياله ، في الوجود للنظر للقابل لهذا الوجود الأرضي .. في التردوس للفقود أوقي الأرض للوعدة .

ومن هنا تبتني مقومات ( أيبولوجية ) « صول يلو » ، مقومات ( أيبولوجية ) في الفن والأدب والحياة .. وهي ( الأيبولوجية ) التي اتخذت ركيزتها المحورية من الإيمان بالطبيعة البشرية ، وبأنه لا يعدل الإنسان سوى الإنسان

### إنسان الكلمة وكلمة الإنسان :

إن محاولة البحث عن كلمات بالمزوج عن دائرة اللغات نفسها ، تحمل النغمة الأساسية التي تتردد في أدب صول يلو ، لذلك نجد أن « هنريسون » يردد تقريباً نفس الكلمات التي قلنا من قبل أوجي مارش ، عندما يوضح موقف الإنسان من الكون فيقول ويقول النسيجة التقليدية : كن واقعياً وفكر فيما يمكن عمله فعلاً ، لكن هذه النسيجة لا تخرج عن كونها شعاراً مزيفاً ، فأننا لا نستطيع أن نعيش الواقع إلا إذا فكرت في تغييره . تلك هي العظمة الوحيدة التي يستطيع الإنسان أن يحققها ، المنظمة ليست بالذات المخصصة ، ولا الكبرياء المزيّف ، ولا التعلل على الآخرين ، ولكنها في امتزاج الذات بالموضوع ، والإنسان بالكون ، والجمع بالحياة .

حقاً ما أروع أن يتلمع الإنسان الكون كله في دماغ ذاته ، في تلك اللحظة يرى الإنسان نفسه عن أن يأتي من الأضلال ما هو حتم وذو . بل يحتم عليه أن يرفع بمستوى إنسانيته . استمع إلى صول يلو وهو يقول وكأنه يبيّن أنّ يعلم الإنسان الأمريكي البدائي الفلسفة

الأصيلة والحكمة الخاتمة : لا نغتن في الجيوت عتقنا ترفق وأنا أقبل الأرض ، فهي أمنا كلنا  
 عنها مخرجنا وإليها تعود ا .

إنه في عصر طغى فيه صوت الآلة على كل فكر أو فن ، وحلا فيه صوت ميكروفونات  
 الإذاعة ، وشاشات التلفزيون ، وحلصات السينما ، وأشرطة التسجيل على صوت الكلمة التي  
 لم يبق لها صوت ، يتعلق هذا الصوت الحاد والحار ، يمد للكلمة شرفها ، وللفكرة بهاءها ،  
 ويرد للدهش اعتباره ، ويضيف إلى أبعاد الرواية أمجاداً جديدة ، فأنما أمامها آفاقاً ترحب ،  
 فأنما الروح في جـه إنسان الكلمة ، فأنما النبار من وجه كلمة الإنسان .

## المرحلة السادسة عشر

« آلان روب جريه »

إما الفن أو الفنان !

« إن أبا الطول نمامي يأتي وليس لي أن نحاول  
فهم كلمات اللغز الذي يطرحه عليّ ... ليس هناك  
سوى جواب واحد ممكن ... جواب واحد لكل  
شيء ... الإنسان » .

« آلان روب جريه »

« آلان روب جريه » ، الرواية الجديدة ، هذان الاسمان اللذان ارتبط كل منهما بالآخر  
ارتباطاً طولانياً بحيث لا يمكن ذكر أحدهما دون ذكر الآخر ، كما في حالة « نيون »  
والجاذبية ، « آينشتاين » والنسبية ، « داروين » وأصل الأوج ، « مالتوس » ومبدأ  
الإسكان ، « فرويد » والتحليل النفسي ، « سارتر » والوجودية ، « ويكسبر » والفن  
الحديث ، ما هي حكاية « أوبالاسرى » ما هي حكاية مع الرواية الجديدة ؟ وهل معنى  
الرواية الجديدة أن هناك رواية قديمة ؟ وأن هذا الجديد قد مسح القديم ، ولم يترك له أثراً  
ولا تأثيراً ؟ وهل معنى أن نتحمس للرواية الجديدة ، أن نضع ياقة من الزهور على قبر كل من  
« بلزاك » ، « دولا » ، « مارسيل بروس » ، « كي نجري سرجي » ، « آلان روب جريه » ، « كي  
نشارك في مظاهرة الرواية الجديدة التي يترعها هذا الرائد ، ويشاركه فيها كل من « ميشيل  
بيتور » ، « باتل ساروت » ، « كلفرد ميمون » ، « كلود موريلك » ، « آلان بوسكيه » وغيرهم من دعاة  
الموجة الجديدة ؟ .

« كلا وألف كلا » ، فإن « آلان روب جريه » ، لم يبدأ إلا من حيث انتهى « بلزاك »  
وأصحابه من كتاب الرواية التقليدية ، ومن حيث انتهى « دولا » وغيره من أنصار الرواية

الطبيعية ، ومن حيث انتهى «مارسيل بروست» ورفاقه من دهشة الرواية (السيكلوجية) ، بن  
من حيث انتهت «سارتر» وسائر الوجوديين عن حصوا باسم الرواية الوجودية . بل ... ماذا  
أقول ؟ من حيث انتهى «صمويل بيكيت» وكوكبت عن دحوا إلى رواية العبث  
أو الأنا محقول ؟

«نعم ... و... لا ...»

لعل أهم ما يميز الفكر الغربي بعمامة ، والفكر الفرنسي بنوع خاص ، هو أنه فكر يتطوى في  
صميمه على (قوة السلب) ، إن صح هذا التعبير ، أنهى فنه فكر رفض باستمرار ، فكر  
يستطيع أن يقول «لا» في الوقت المناسب ، بحيث يكون لقوله «لا» هذه من القوة ،  
مما لا يجده في أغلب قولة «نعم» .

وأما ملك الفكر الفرنسي من أيام «بسكال» مارا «بليكارت» ، وفولتير ، وبرجسون ،  
حق نصل به إلى «سارتر» سيد الرفضين ، فكل مرحلة جديدة يرفضها للمرحلة التي قبلها ،  
إنما تساعد على تنمية الفكر عموماً ، واستناره في الكشف عن الحديد وما يقرب على هذا  
الحديد من تحرر وتنوير ، تحرر من قيود القديم ، وتنوير في أولياد آفاق أرحب وأوسع مدى  
على أنه إذا كان الفكر هو صانع الأدب والفن ، على اعتبار أن كل عمل أدبي أو فني ،  
لا بد وأن يصدر عن خلفية فكرية عرضة لمخاطبة عليه ما له من معنى ، فإن ما قلناه عن الفكر ،  
يقال مثله عن الأدب والفن ، وعن (الرواية الجديدة) ، باعتبارها شكلاً جديداً من أشكال  
الفكر الفنى أو التعبير الأدبي ، فالرواية الجديدة كما يجدها عند كل من «ألان روب جريه» ،  
«دوربير بالجييه» ، «ميشيل بودتور» ، و«تاتلى ساروت» ، و«كلود سيمون» ، و«كلود ريباك» ، و«ألان  
بوسكيه» ، على الرغم من الترويق الفردية بين كل من هؤلاء ، إنما هي في صميمها استجابة  
أدبية واعية للوضع الثقافي لقارن الذي يمر به إنسان الحضارة المعاصرة .. وصنع القهر والمحصن  
والإحسان بالأنا بطوى .

فإنسان هذه الحضارة غريب ضائع ، فقد إسماعه بكل شيء ، وعرباً يحاول أن يجد لحياه  
غاية أوسعنى ، فكل شيء من حوله حقير . وكل شيء من حوله لئى «وزرى» ، إنه إنسان في  
حالة انقسام .. لا أقول انقساماً نفسياً ، ولا انقساماً ذهنياً ، وإنما هو انقسام حضارى ،  
فهو يضطرك بلا فزع ، ويكسى بلا حزن ، ويتألم بلا رجوع ، وإذا تكلم لم يقل شيئاً . وهو يعلم



في ذات الوقت ، أنه حلاجه ليس في يد الطبيب ، ولا الحكيم ، ولا الواظف ، وإنما هو في يد الأديب أو الفنان .

فهو في (حالة) ، هذه الحالة ، لا ينبغي أن توضع موضع «تفكير» وإنما يجب أن توضع موضع «تعبير» ، ومن هنا كانت الاستجابة الأدبية والفنية لهذه الحالة الحضارية .. للموسيقى (الأكثورية) ، الفن (الوسطى) ، أخال المختلس ، مسرح البعث أو اللا مقول ، وأخيراً للوحة الجليطة في السينا ، والرواية الجليطة في الأدب .

#### التعبير وليس التفكير :

وتعبير ذلك حضارياً .. لا فلسفياً ولا سيكولوجياً ، أن إنسان الحضارة الغربية عندما أحس بحجزه عن أن يعبر إلى واقع ، لم يجد بداً من إحالة الواقع إلى فن ، ولما كان قد سئم الفكر والتفكير ، وكل ما من شأنه أن يعبر ذاته إلى موضوع ، اضطرّ أيضاً أو غير متفاد إلى يبدل المنطق والنظام والمنطقية ، ليتلق بالاشياء لغة حياً مباشراً ، وكأنه يستشعر صلب الحياة الأولى ، بعد أن ودع جبر الحضارة الأخير .

ولكن ... إذا كان «التعبير» هو البديل الحضاري للتفكير ، فهل أي نحو وبأي شكل يعبر هذا التعبير ؟ .

هذا هو السؤال الذي كانت الرواية الجليطة في الأدب ، مثل غيرها من الفنون الجليطة هي الإجابة لهاشارة عليه [

فالرواية الجليطة ، بعكس غيرها من أشكال الرواية الأخرى ، التي حاولت أن تعبر عن أزمة الإنسان الغربي ، فخر غرويه من الحرب العالمية الثانية ، كانت أروعها تعبيراً عن هذه الأزمة ، لأنها كانت أكثرها اتصالاً مع الضسوة وأصلها لجانباً مع أزمة هذا الإنسان ، فالرواية القديمة سواء عند «هروست» ، «جورس» ، «فرجينيا» و«ولف» ممن كتبوا قصة تيار الوحى ، أو عند «أرلجوت» ، «وريمون» ، «بول ليلوار» ممن كتبوا شعر اللا وحي ، أو عند «كافكا» ، «كلمى» ، «جان بول سارتر» ممن كتبوا الرواية الوجودية ، هؤلاء جميعاً ، حاولوا أن يعبروا عن أزمة الإنسان الجليط ، من تفككه وتصلحه ، ولهمه والمحصاره ، ولقدانه البقيت في كل شيء ، وانتظاره لشيء لن يقع أبداً .

ولكنهم عبروا عن هذه الأزمة الجليطة ، بطريقة (كلاسيكية) نموذجية ، صاغوها في

قالب الأدب التقليدي فجاء شكل هذا الأدب غير متجانس مع سواء ، فهم قد شعروا بالآزمة الجديدة ، ولكنهم صبروا عنها بطريقة قديمة ، فكانوا غير صادقين ولا حقيقيين ، وكان لابد من ظهور كتاب غيرهم يتحدون على هذا الشكل القديم ، ويأتون بشكل أنرجيديد ، يتجانس في التصريح ما يشعرون به ، ولذلك يصرون عن الإحساس الجديد ، بطريقة أخرى جديدة ، فيكونون صادقين وحقيقيين في وقت واحد .

وهكذا نجد أن ( الرواية الجديدة ) ، تخلص في أنها مقطرة . مقطرة لم تقف عند حدود المضمون كما فعل كتاب الرواية ( السيكولوجية ) أو الرواية الوجودية ، ولكنها تطعت المضمون ، لتناول الشكل أيضاً . فكانت مقطرة في الشكل والمضمون جميعاً .

### الأشياء لا الأشخاص :

فالرواية الجديدة ليس فيها بطل بلطف الإغريق القديم ، ولا بلطف الوجودي الحديث ، وإنما من الممكن أن يكون أطراف بطلا ، أو الاعتزاز لوطلل ، ومن الممكن أيضاً أن يكون البطل بيتاً في الطريق ، أو شارعاً في المدينة ، وجسراً في قرية ، اللهم أنه لم تعد هناك بطولات فردية ، وليس من الضروري أن تكون الشخصيات من البشر ، فهيئات ليست كلها مليحة بالأشخاص ، وإنما هي مليحة أيضاً بالأشياء ، أو بالأحرى مليحة بالأشياء التي تتعلق بالأشخاص .

وعالم الرواية الجديدة مليء بالأشياء ، إنه تشيئ العالم أو تشيئ للعالم ، وهذه الشيئية ، هي سحر الرواية في بناء الرواية الجديدة ، وهي التي أشار إليها الفيلسوف المعاصر « مارتين بوير » عندما قسم العلاقات الإنسانية بين الأشخاص والأشياء ، وقعب إلى أن العلاقات الإنسانية يمكن تحريكها إلى علاقات شيئية ، أي علاقة الإنسان بشيء .... فإذا انحلت إنساناً وسيلة أو مليحة ، فقد حوله إلى شيء ، وإذا أصبحت امرأة لطلا فقط ، فقد حولتها إلى شيء . ويخلص « مارتين بوير » من هذا كله ، إلى أن منشاء الإنسان في العصر الحديث ، هي أنه قد حول كل ما هو إنساني إلى شيء . مجرد من الإنسانية ، وذلك بأن حول كل ما يربطه بالآخرين إلى كلمات على الورق .. إلى إصالات ، إلى شيككات ، إلى تلوينات ، إلى شهادات استنار ، إلى موافق زواج .

ومعنى هذا أن الإنسان قد رد كل ما حوله إلى عناصر أولية ... إلى أشياء ... فإذا أصاب

الإنسان حزن نويأس نوصيع ، فلذلك لأنه إنسانيه قد نقضى على هذه الإنسانية ، وراح يحتر آلامه (الرومانسية) ، وهذانياته (الوجودية) ، فما مشرمة الرواية الجديدة ، فقد اعتبرت بهذه الحقيقة الوجودية ، وسلمت لما يدلأ من أن تبكى عليها ، أرى أنها التخلت مؤقتاً من أنساة إنسان هذا العصر .

ومن هنا كان انضاق كتاب (الرواية الجديدة) ، على ضرورة صنع قوالب خفية جديدة ، تعبر عن أزمة الإنسان للمعاصر ، وعن ضرورة التعبير عن الواقع بما هو ضد الواقع ، وعن الإنسان بما هو غير إنسانى ، وعن الحياة كما هو على النقيض من الحياة .. وهذا هو ما نجده بشكل صارخ فى روايات (الأساتييك) ، «لألان روب جرييه» ، (والموالت) ، «لناتالى ساروت» ، و (شخص ما) «لرؤير بانجيه» ، فكتاب هذه الروايات الثلاث أبدعوا أجوبة غريبة وغير مألوقة ، وحوالم غير عادية .. غير عادية على الإطلاق .

فالعلاقات المنطقية بين الأشياء انحطت ، والأوضاع المألوفة بين الأشخاص انقلبت ، وللمكان اندم .. لأنه لا تحت هناك ولا فوق ، والزمان تلتشى .. لأنه لم يعد هناك قبل وبعد ، واللغة تحولت إلى إشارة ، والحركة إلى صمت ..

ولم يقتصر هذا على الوسيلة المؤدية إلى الغاية ، فوالأسلوب الموصل إلى الهدف ، أنقى لم يقتصر الأمر على اعتبار هذه الأشياء جميعاً من قبيل (التكنيك) ، لأن الوسائل نفسها تحولت إلى غايات ، والأساليب أصبحت فى ذاتها هى الأهداف ... فالكلمة قد تنفد لذاتها لما لها من موسيل نورشاة نورنين ، والصفحة قد تكون ولا أقول تكتب بالكلمات ، فقد توضع كلمات قليلة وبطريقة غير منتظمة فى الصفحة الواحدة ، لأنه إذا كانت للكلمات قد جاءت لتعبر عن بطل ضائع فى حضارة ضائعة ، فلم لا تكون الكلمات ضائعة هى الأخرى ؟

«أنا هنا ، ولكن ليس بالطريقة التى أتت موجود بها ، فلكل لو كنت تستطيع أن ترى كيف تعمل حينى .. ظلى يدور حول ، وأنت تدور حول ظلك من المسير أن أنهم الآخرين .. إتنى لا أحيى منهم ، إنهم فى الفراغ .... كالسك فى الله .. أما أنا فلا .. أنا قصب فى قاع بحر» .

ويبقى «لألان روب جرييه» على هذا المنطق الروائى بقوله : «إنه لو عاش الناس

بلا حركة ، ولو سلموا بأن يكونوا هذا (التعب في قاع النهر) ، لوجبوا الماء بأن إليهم من كل الجهات ، ولزوا كل التيارات تكون بطريقة جسيمة ، وعند ذلك يأخذ النهر مجراه الحقيقي

### البدائية وليست النهائية :

إن كتاب الرواية الجديدة يؤكّدون أنهم لا يعرفون بالضبط كيف تنهى الرواية في أبنسهم ، لأنها عبارة عن انفعال وتعامل يتم فيما وبى للثقافة ، فهي تستلم له ثلثة وثلاثة يستلم لها هو...

وهذا معناه أن الكاتب لم يعد متأكداً تماماً من أى شيء ، إنه لا ينظر إلى العالم نظرة يقينية ، فاليقين ليس من طابع هذا العصر ، ولا إنسان هذا العصر وهكذا لم يعد من الضروري أن يصف المؤلف أبطاله بدقة أو مهم أو يوحى ، فنحن لا نعرف ما هي ملامح بطل أو بطلة رواية (الطام الماضي في مارينباد) ، لروب جريه ، إن صح أن هناك بطلاً أو بطلة ، فالبطل والبطلة لا يعرف أحدهما الآخر ، وإعنا نبذل للرجل أنه يعرف للمرأة ، ونحن لا نعرف من هما بالتحديد .. فنحن أمام شخصيات ليس من الضروري أن تكون مكتملة أو محددة

وليس في الرواية (حلوله) ، أى حدث يقع لم يتطور ويصعد وانعبراً ينحل لأن هذا الإطار غير واقعي ، أو لم يعد واقعياً ، فلا يوجد في الواقع مقدمات وحقد وحلول وبطل هذا الترتيب المنطقي ، وإنما هي طبيعة العقل الإنساني كما يقول الفيلسوف الألماني «كانط» ، الذي يمشى على قواعد غير صحيحة على الواقع ، أما الواقع الإنساني كما يقول «آلان روب جريه» ، فهو كالمشكوك بغير فوذه ، وقواعده ، ويحمل هذه القيود والقواعد سطيات تنحى عليها الحياة اليومية .

وهذا ما عبر عنه «آلان روب جريه» بقوله : «لن تكون الأشياء اتصكماً باهناً لنفس البطل المهمة ، وصورة لألامه ، وظلاً لروحانيته ، بالأحرى ، إذا حدث واستخدمت الأشياء لحظة واحدة كقاعدة للأهواء الإنسانية ، فمن يكون ذلك إلا بصيغة وهمية . لن تقبل الأشياء طينيان للمعاني إلا ظاهرياً لكي تكشف لنا إلى أى مدى عقل خفية على الإنسان .» وإذا كانت الفكرة التقليدية عن الشخصية والقصة ، كما خلقها «بلزك» ورواليو القرن التاسع عشر ، تعد في نظر «آلان روب جريه» فكرة قديمة وبالية ، وإذا كان هو شخصياً قد غطس منها بمستبعدهما بكل بساطة ، فلنا نجد كاتباً آخر مثل «ميشيل بيتر» يتخلص منها

بالتامها إن صح هذا التعبير ، وهاتان هما طريقتا التخصص من الشخصية والقصة ، عند كتاب الرواية الجديدة ، في الحلقة الأولى يكتب العالم الخارجي ما يقده الإنسان من أهمية ، ويصبح علماً جامداً لا يعتمد إليه أحد ، عالم يكتفى الإنسان بالنظر إليه ، لأن الأحياء فيه لم تعد ملكاً للإنسان ، وإنما العكس هو الصحيح . أما في الحلقة الثانية ، فإن العالم الخارجي سرعان ما يحطم ويصبح دويمة لومي لا يجد ما يستند إليه ، لا في الخارج ولا في الداخل وتصبح الشخصية لقمة سائغة لما بين السطور .

في رواية ( التير ) « ميشيل يتور » ، رجل يدعى « ليون ويلمون » ، يعمل بجر روما وباريس بحكم عمله في الفرقة الأولى ، بالقطار السريع ، ويجرى وقائع الرواية في أثناء جلوسه لمدة اثنين وعشرين ساعة بالدرجة الثالثة في هذا القطار .. باريس روما .. وتطور أحداث الرواية خلال حوار مستمر يعقده « ليون ويلمون » بينه وبين نفسه ، مخاطباً ذاته بصيغة « أنتم » . فقد أنقل حوته الباب في مقصورة القطار ، كما يقفل على الإنسان وجهه وضميره وفكره ، ويحاول الأحداث على شكل فأمالات حوارية مستمرة .

ويلور بخلفه حينذاك أن يطلق زوجته في باريس ، من أجل الاقتران بزوجة أخرى في روما ، ولكن « ميشيل » تكتشف أن حبه لها ، إنما هو تكرار لتجربة حبه من « هزيت » زوجته الحالية وأن أولاده ، وذلك حين قضى معها شهر العسل في مدينة روما ، وعلى الفور يتعدى حبه كما يتعدى عنها هو الآخر .

والخطأ كل الخطأ في تصور هذه الأحداث ، كأنها أدب ذاتي ، أو قصص نفسي ، إذ لا يوجد شيء يمتس إلى ما يشبه اللا شعور أو التصور النظمي المخصص على الوقائع ، وكل الأحداث تسلب بين قضبان وهي متطلع إلى الوجود ، في صورة ظاهرة بسيطة ، بغير أدنى تعقيد نفسي أو (سيكولوجي) .

صحيح ، أن الكاتب أراد أن يعالج قضية العلاقة بين الرجل والمرأة ، لكن يكتفى أن يقرأ الرواية بابتداء ، لكني نذكر أنه لا يريد ولا يريد منا أن نعرف ما إذا كان البطل سيتغل عن زوجته لكي يتزوج الأخرى ، أم لا .. فالخبر في حد ذاته هو ما يضيء .

والذي يبينه الآن هو أنه إذا كانت الرواية قد ظلت حتى القرن العشرين مرتبطة بالبطل ذي الشخصية المروعة المخلصة ، أو إذا جاز التعبير ، ذي السجل اللذيذ المعروف ، فإن أهمية البطل قد زالت عنه في الوقت الحاضر ، وأصبح على الرواية الجديدة أن تثبت قدرتها على

الحياة يدونه ، كما أنه إذا كانت الرواية لها قبل الرواية الجديدة ، تروى إحدى القصص بأسلوب محبب ، وتستهدف إمتاع القارئ بصحة ما يقرأه ، فإن المكاتب الروائي اليوم كما يقول « روب جريه » تكن في قدرته على الإبداع المرحون الاكتفاء بأي نموذج ، ومن هنا كان زوال الرواية حسب المفهوم التقليدي للكلمة ، وظهور الرواية أو القالب للنضاد للرواية ، أو ما يعرف بالرواية الجديدة .

### الشكل ونفس المضمون :

ويفرق « آلان روب جريه » بين الشكل والمضمون ، بل يرجع المصنفين إلى الشكل ويعطي هذا الأخير أهمية قصوى ، مرتبطة بطبيعة الحال ، بالأهمية التي يوليها للأشياء ، فإذا كان كتاب الرواية التقليدية يهتمون إلى القول بأن « العالم هو الإنسان » ، فعند « روب جريه » أن « الأشياء هي الأشياء ، والإنسان ليس سوى الإنسان » .

وعنده أن الأشياء خارجية ولا معنى لها ، وهو لا يذهب إلا إلى وصفها فهو يقول : « وصف الأشياء هو الوقوف خارجها ، وأمامها طواحيه ، لا يتعلق الأمر إذن بتسليمها أو لإرجاع أي شيء إليها ، ولأنه أي الكاتب ينظر إليها منذ البداية على أنها ليست الإنسان ، نقتل دائماً في ملأ من الإنسان » .

والوصف كما يقول « روب جريه » هو الوقوف على استقلال الأشياء ، ووصلها من الخارج ، وتسجيل ما فيها من مسافات وأبعاد ، وهذا ما يعبر عنه بقوله : « إن تسجيل المسافة يعني وبين الشيء ، والأبعاد الخاصة بالشيء » ، والمسافة بين الأشياء ، وإصرارنا على أن كل ذلك مسافة لحسب ، يعني تقررت أن الأشياء هنا ، وأنها ليست سوى أشياء ، وأن كلا منها مخلوق بنفسه » .

وعند « آلان روب جريه » أن « النظر » هو غير ما يرجح القصة لتسجيل المسافات ، ذلك أنه لا يتم بالألوان ولا بالظلال ، ولا يعبأ بالبرق ولا بالشفافية وإنما هو يتم بالحدود والمسافات ، وبالتالي فإن النظر أو النظرة هي التي تساعد الإنسان على تحديد مكانه من العالم . وهنا تنشأ التجابة بين العالم والإنسان ، بين الذات والموضوع ، بين الشكل والمضمون ، وهنا أيضاً يصبح العمل الذي شأنه شأن العالم ، شكل حي .. كائن حضوي .. لا حاجة إلى تبرره . وهنا كذلك يكن في شكل الرواية حقيقتها ، بل ويمكن مناهة الصقي ، أي

مضمونها ، وهذا فعيراً يصبح الحديث عن مضمون الرواية كما يقول « آلان روب جريه » ، وكأنه شيء مستقل عنها ، ومثل هذا الحديث يعنى عو هذا القول الأدبى كله من عالم النص .  
حقاً .. إن العمل الأدبى كما يقول « روب جريه » : لا يتضمن شيئاً بالمعنى الدقيق للكلمة ، بل يذهب هذا الرائد إلى القول بأن الفنان الحق ليس لديه شيء يقوله ، وإنما لديه أسلوب فى القول ، وعليه على ذلك أن الأسلوب هو غالباً ما يبق من أعمال كبار الكتّاب الروائيين . وهذا ما عبر عنه بقوله :

« الرواية الجديدة بحث ... بحث يوجد معانيه تهاجاً بقصد ، هل للحقيقة معنى ؟ هذا سؤال لا يستطيع الفنان المعاصر أن يجيب عليه ، إذ أنه لا يعلم شيئاً من الجواب . كل ما يمكن أن يقوله ، هو أنه ربما سيكون لهذه الحقيقة معنى ، بعد أن يمر عليها ... أى بعد أن يبلغ عمله نهايته » . ويصل إلى مثله .

#### ليس للمضى ولكن للضارح :

وهكذا تحولت الرواية الجديدة شيئاً فذهباً إلى موضوع البحث ، بعد أن كانت موضوعاً للقوم ، فإذا كان الروائيون فى الماضى قد اجتادوا أن يسردوا ( قصة ) يبدو وكأنها جزء متجدد من الزمان ، مما حدا بهم إلى اللجوء إلى الفعل الماضى وليس للفعل المضارع ، فإن الرواية الجديدة تروى لنا قصة فى صيغتها إلى الحاضر ، قصة تبنى أحداثها أمام أعيننا ، وتصور لنا بطلاً يبحث عن ذاته ، وتكتمل صورته كلما استطرده فى الحديث ، ومن هنا كان التجاه للرواية الجديدة إلى الفعل للضارح .

فكاتب الرواية الجديدة ، لا يكتب وفقاً لخطة سابقة ، ولا بناء على مخطط سابق ، وإنما هو يسلم نفسه لروايته ، ويتركها لتسيرها القوى ، يتركها تهيم وترشد ، ويعلمه ما لا يعلمه عن نفسه ، وتعلم عليه موضوعها وطريقة تناوله لهذا الموضوع .

إنه يختار البداية ، ولا يعلم شيئاً من النهاية ، فالبداية هى التى تقود إلى النهاية ، وعندما يمسك بالقلم ويشرع أمامه الورق ، لا يعلم شيئاً من جوهر العالم الذى يصوره ، بل يعمل على التواجد معه والحياة وفقاً لإيقاع خطاه ، إن الرواية الجديدة تكاد تبحث بنفسها عن نفسها ، وهى تبنى نفسها كلما تجملت فى طريق البحث من ذاتها ، وعلى ذلك فهى ليست أداة للتعبير

عن حقيقة خاصة ، ولا معنى إذن لرجوعها إلى الواقع اليومي .. وهذا هو ما عنده روب جرييه : بقوله :

« أنا أبى ولا أقبل ، هذا ما كان يصير إليه » لظهور ، بناء شئ « من لا شئ » ، بناء شئ « يفت وحده دون أن يحدد أو يستند إلى أى شئ » آخر خارج العمل القضى نفسه ، هذا هو ما يتعلق إليه الرواية الجبلية » .

### ليست اللغات ولكن الموضوع :

حل أنه إذا كانت قصة تيارلومي عند « بروست ، وجويس ، وغرجينا وولف » ، قد صدرت عن لحظة ( التحليل القضى ) ، وصدر شعر اللاوعي عند « أرابزون ، وريتون ، وبول إليوار » ، عن الفلسفة ( السريالية ) ، وكانت الرواية الوجودية عند « كافكا ، وكامى ، وجان بول سارتر » ، هي الوجه الأخرى للفلسفة ( الوجودية ) ، فإن الرواية الجبلية يمكن إرجاعها إلى فلسفة الظواهر أو المنهج ( الفينومولوجي ) الذى وضعه الفيلسوف الألمان « أدموند هوسرل » ، ألا وهو منج ( الوصف البحث للظاهرة ) ؟ ..

فبعد كتاب الرواية الجبلية بصفة عامة ، وعند « آلان روب جرييه » بوجه خاص أن مادة الفن ليست فى اللغات وإنما هى فى الموضوع ، أى فى العالم الخارجى بكل ما فيه من أشياء مادية أو ما يسميه هو « الشئ » ، وبذلك تفسد الذات الإنسانية بما تنطوى عليه من أحداث تجري فى الزمان ، ليحل عليها الشئ الموضوعى بما يتصف به من ثبات فى المكان

مير أنه إذا كان الإنسان قد ظل حتى الآن يُسقط انفعالاته وتصورات وأفكاره على الأشياء حتى اتخذها شخصيتها الخاصة ، فعند « آلان روب جرييه » ، أن الأشياء تمتع بوجود مستقل تماماً عن الإنسان ، وليس على الأديب إلا أن يخلصها من الطابع البشرى الذى اعتدنا أن نراها عليه ، بأن يخرجها من نطاق ملاحظته العقلية لكي يصنعها وصفاً بحتاً ، يرد بها إلى نسجها الأصل الأول . وبذلك يصير الأديب كما يقول جرييه « كمنكوت ساكن وسط سيجة » ، أى أنه لا يتدخل ، وإنما يسجل وقيس من المنطقة التى يقف فيها .

فالإنسان ينظر إلى العالم ، ولكن العالم لا يرد له نظره ، ولكنه فى الوقت نفسه لا يرضى الصلة بالعالم ..



ولكن هل معنى هذا أن كاتب الرواية الجديدة قد طرح الترجمة البشرية ، أو جرد أدبه من كل طليح إنساني ؟ .

كلا بطبيعة الحال ، ولكنه يبقى في اللقائ الأول أن الرواى الحديث قد أخذ يصعد عن رواية التجربة والاعتراف والمعاينة ، ووجهه إلى الاهتمام بالشكل والأسلوب والتجريب المستمر على اللغة ، وذلك بعد أن قطعت الرواية الجديدة ، خطوات واسعة باءدت فيها بينها وبين الحياة الطبيعية والترجمات البشرية .

وإذا كانت هذه الظاهرة التي يمكننا أن نسميها بإطراح الإنسانية ، أو عمية التعبير الأدبي بقدر الإمكان من الترجمات والعواطف البشرية ، قد ظهرت بشكل صارخ عند كتاب الرواية الجديدة ، فإننا نستطيع أن نرتد بها إلى الفيلسوف الأسباني «أورتيجا» نرى جنسيت ، الذي كان أول من دعا إلى تجريد الفن من الترجمة البشرية ، فأصبحت هذه الكلمة منذ ذلك الحين اصطلاحاً شائعاً في لغة النقد الحديث . ١٩٢٥

والفكرة الرئيسة عند هذا الفيلسوف ، هي أن الإحساس الإنساني الذي يبره العمل الفني بصرفه من قيمة الفنية ، وعصاكه الجمالية ، وإنما تتحقق لنا للغة الجمالية الخالصة في حالة الجلال المجرد من كل هدف ، البعيد من كل غرض ، وعندما يطبق هذا الفيلسوف فكرته هذه على عصور الفن المختلفة ، نراه يعل من شأن كل أسلوب فني بحول الأشبه أو يحورها بقصد تعريتها من خصوصها الإنساني ، فالتجريد في الفن معناه محو الواقع وتخليه ، وهو يعطى على ترجمة التجريد من البشرية ، وهذا هو ما يوضحه «جنسيت» بقوله : «إن للغة الجمالية التي يشعر بها الفنان الحديث قلق من هذا الانحصار على كل ما هو إنساني» .

ولكن ما معنى التجريد من الإنسانية أو طرح الترجمة البشرية ؟

معناه استبعاد الحالات العاطفية الطبيعية ، وتحلية التعبير الأدبي ما أمكن من الصفات البشرية ، طالعناث مثلا في الرواية الجديدة ، قد أصبحت نوعاً من (الجو الوجشاني) المهيذ ، وكلا أوشكت أن تقع في الصلطفية أو القطاروة ، لجأ الكاتب إلى عناصر تزيد من صلابتها وحشوتتها ، وهذا ما نراه بشكل واضح في روايات «آلان روب جريه» ، التي لا تعرف الفرح ولا الألم ، ولا تخرج الكتابة بالعموم ، ولا تربط الواقع بالأحلام ، وإنما هي ترف في جو من التسلل الخائس الشديد .

وليس في سطور رواية من رواياته هم قضية أو تكنولوجية ، وإنما تقتصر الحركة فيها على

حركة اللغة والصور الشبكية ، وكأنها الكاتب الروائي يخشى أن يخطئه القارئ متلبساً بمعاملة من العواطف البشرية للألوة ، إن الإسهامات اليومية للعادة ينبغي أن تصمم في الرواية الجديدة ، بحيث تصبح الرواية كالتصيفة التي يصفها الشاعر « بول فاليري » بأنها « حيد للحقل » بمعنى كما يقول أيضاً « لا يمكن أن يصف بيا في المادة أي إنسان ، ذلك لأن الجهد الفنى ، شأنه في ذلك شأن للعمل العلمي ، يحوى على شيء غير إنساني ، ومن هنا كانت تسمية الرواية الجديدة ، بالارواية .. ولكن .. على معنى إطرار الترجمة الإنسانية للقضاء على الإنسان ؟ »

كلا بطبيعة الحال ، فإن تجريد المفسومات ووردود الأحداث النفسية من طابعها البشري ، بقصد إعطاء العقل الأدبي أو الذات الروائية حريتها غير المحدودة في التخيل والإبداع ، لا يهي القضاء المبرم على الإنسان ومكانة الإنسان ، فالرواية الجديدة كما يقول « آلان روب جريه » ، لا تنهم إلا بالإنسان ، ومكانه في هذا العالم وحل الرغص من أن الشخصية بمنها التقليدي لا وجود لها في روايات هذا الكاتب ، فإن الإنسان مائل فيها باستمرار ، وهذا ما عبر عنه بقوله :

« الإنسان مائل في كل صفحة ، وكل سطر ، وكل كلمة .. من رواياتي ، حتى لو وجدت فيها كثيراً من الأشياء الموصولة بدقة ، فإن هناك أولاً ودائماً العنق التي تراها ، والفكر الذي يملأ رؤيتها ، والملاحظة التي تغير من شكلها ، والأشياء وهيبة كانت أم خيالية ، لا وجود لها البتة في رواياتنا خارج الإدراك الحسي عند البشر .. »  
« إن أبا لغول أسلي يسألني ، وليس لي أن أحاول فهم كلمات اللغز الذي يطرحه علي .. »  
ليس هناك سوى جواب واحد ممكن .. جواب واحد لكل شيء .. الإنسان .

**ليس الفهم ولكن الملاحظة :**

وهكذا نرى أن إيجاد هذه الأساليب الجديدة في « التعبير » ، الخالية من طابع « التفكير » وما يستتبعه التفكير من منطق أو نظام أو مقولية ، إنما هو مقصود في ذاته ، لكي يؤدي في النهاية إلى إيجاد عمل فني متكامل ، يقوم على أسس من نوع جديد ، ويؤدي إلى حمة فنية هي الأخرى من نوع جديد .

ولا يهم من هنا أن الرواية الجديدة إذ تبدت الشكل التقليدي القديم ، تبدت معه للمضامين

الإنسانية التي كان يحويها هذا الشكل ، وما تحويه هذه للضامين من قيم ومبادئ وأخلاق ، فكتاب الرواية الجديدة في تأثرهم بالنهج ( الفنونولوجي ) الذي وصفه الفيلسوف الألماني « هوسرل » ، منهج الوصف البحث للظاهرة ، وفي نهجهم في الوقت نفسه لأصايب الرواية التقليدية من وصف ( سيكولوجي ) أو ( ثيولوجي ) أو ( وجودي ) للأشخاص أو الأشياء أو الأحداث ، إنما يشيرون حلاً جديداً ، وإن كانت لبنا هي لبنات للعالم القديم .

فالجنيد هنا هو في وضع هذه البنات ، وفي إقامة العلاقات بينها ، فالشخصيات موجودة في الرواية الجديدة ، ولكنها موضوعة في ظروف لا يشرحها الكاتب ولا يفسرها ، والأبناء قائمة ، ولكن الكاتب لا يكشف لنا عن الطريقة التي قامت بها ، والأحداث تقع دون أن نعرف لماذا أو كيف وقعت ؟

وعلى ذلك ، فالقيم والمبادئ والأخلاق كلها موجودة في الرواية الجديدة ولكنها موجودة بشكل جديد ، أو بشكل حتى أو غير مرن ، لأن كتاب الرواية الجديدة يتمتعون علماً من إصدار الأحكام ، وخاصة أحكام القيمة أو الأحكام التقييمية .

وقد يجيل القارئ أنه لن يستطيع بحال من الأسوال أن يفهم هذا كله ، أن يجمل هذه الألفاظ ، أو يفسر هذه الأساليب ، أو أن يعيش لحظة واحدة في صفحة من صفحات الرواية الجديدة ، ولكن توهمه سرعان ما يتبدد ، عندما يعلم أن الكاتب للمتلز من كتاب الرواية الجديدة ، هو من يجعله يأنف هذه العوالم الجديدة ، ويمش فيها كما لو كان يعرفها من زمان لأن براسته لا تمثل في مقدرته على الإلهام أو الإتقان ، بل في قدرته على إثارة الإدراك ، ومن هنا كان اعتياد كتاب الرواية الجديدة على للشرك المحسوس لدى القارئ .. على ما في الكلمة من موسيقى ، وما في العبارة من إيقاع ، وما في الصورة من أنباء ، بل وعلى حالة الصحة من تشكيل

وتقول للشرك المحسوس ولا تقول للشرك المحسوس ، لأن كلمة القهم لا تعني شيئاً ، فالكاتب الروائي الجديد لا يطلب من القارئ أن يفهم شيئاً لأنه لا يميز حصر « بذاك » أو « بغيره » ، أو بـ « زولا » ، أو غيرهم ممن يقتلون القارئ مادة مهضومة حتى من قبل أن تتركب ، وإنما كتاب الرواية الجديدة يصيرون للمشركة هي مهمة القارئ ، مشاركة الشخصية تجربتها ، وحركاتها ، وتصرفاتها ، علماً كما فعل المؤلف نفسه .

ولعل هذا هو السبب الذي جعل كتاب الرواية الجديدة ، يصلون إلى جعل مهمة القارئ

أكثر صورية ، وبالتالي أكثر إيجابية ، فالتقارئ لم يعد هو المطلق السلبي ، وإنما أصبح للمشاركة الإيجابي ، ومواءم عند كتاب الرواية الجديدة إلى تصوير الأشياء كما عند « روب جرييه » ، أو إلى تصوير الواقع كما عند « ناثان ساروت » ، أو إلى الحوار الداخلي كما عند « ميشيل بيغر » ، فالتقارئ مضطرب إلى استكشاف ما وراء الكلمات ، أو ما وراء الوصف الموضوعي ، مما يمكن تسميته (بفرونتولوجيا) الرواية .

ومن هنا كانت العلاقة بين كتاب الرواية الجديدة وكتابة السيناريو كما عند « روب جرييه » ، وبينها وبين كتابة الشعر الجديد كما عند « روبرت جرييه » ، وبينها وبين النص التجريدي الحديث كما عند « ناثان ساروت » ، ومن هنا كانت صعوبة بل استحالة ترجمة هذه الأحوال إلى أية لغة أخرى غير لغتنا الأصلية ، دون أن نتخذ الكثير من أسلحتها وطرفاتها ، وما فيها من ابتكار وإبداع .

وهذا كله هو ما خرج عنه « آلان روب جرييه » بقوله .

« إن ما يقسمه الفن للتقارئ أو للمتفرج إنما هو طريقة للحياة في عالم اليوم ، والمشاركة في إيجاد عالم الغد ، ولبلوغ هذه الغاية ، تتطلب الرواية الجديدة من الجمهور أن يتقن في قدرة الأدب ، ويطلب من كاتب الرواية ألا يتجمل من الاشتغال بالأدب » .

#### جبهة الرواية الجديدة :

ولهم الآن ، أن هذه جبهة معايير عقلية في أيدي النقاد والتقارئ حل السواء ، يمكن ما يقن البعض من أن الرواية الجديدة هي . لا تحكيم قواعد ولا أصول ، وبالتالي لا يمكن تمييز الجيد فيه من الردي ، وبالتالي أيضاً يستطيع أي عابث أو مهرج أن يكتب كما يكتب كتاب الرواية الجديدة .

وليس أدل حل جبهة الرواية الجديدة ، من انتشارها في هذا النص القصير ، وغزو كتابها لسور النشر ومستودعات السيما ، وشاشات التلفزيون ، بل وللجوائز الطولية الجديدة بالأخبار . ومما تضاربت الأقوال في جبهة الرواية الجديدة ، والذي لا يمكن إنكاره هو أن الرواية الجديدة انجاء جديد أتى على المقومات التقليدية لهذا اللون من الأدب . ولم يكن ليسى لهذا الاتجاه الجديد أن يجيء إلا في وقتنا الحاضر ، عصر التجريد في الفن التشكيلي ، واللامعقول في الفن المسرحي ، (والسوريالية) في الفن التشكيلي ، والموجة الجديدة في

السبب ، والصيغيات الجديدة في الموسيقى والفناء والأفلام التسجيلية  
إن الواقع كما يراه كتاب الرواية الجديدة ، أعقد وأعمق وأثري بالمظاهر الجديدة من  
الروايات التي يملأها الإطار التقليدي ، ذلك الإطار الذي انحصر فيه « مزاج ، وفكر ،  
ومروست ، وسيل » وغيرهم من كتاب الرواية الفرنسية ، لذلك فإن الروائيين الجدد يسعون  
بالطول والعرض والعش لا ابتكار أشكال مغايرة ، تنبع عن تمسكهم بالمثالية .. تلك  
الأحاسيس الجديدة ، التي عجزت الأشكال التقليدية عن احتوائها ولحوتها بالفعل الأشكال  
الجديدة

غير أن جديد النصف الثاني من القرن العشرين هو الذي سيلقى به كتب المستقبل جانباً  
ليسبحوا لإحساساتهم الجديدة ، وروايتهم الجديدة أن تخرج إلى الوجود من خلال الأشكال  
الجديدة .

إن كل مدارس الأدب والفن مرحلية ، وهذا شيء طبيعي ظلالها كان الواقع في تغير وتطور  
مستمرين ، فكل مدرسة تمر من واقع ، وكل واقع متغير ، وهذا معناه أن المدارس الأدبية  
والفنية لا بد وأن تتغير . وكما انحضت ( الرومانسية ، والواقعية ، والطبيعية ، والتعبيرية ،  
والرمزية ، و ( السورالية ) ، سوف تخجل الرواية الجديدة ، إلا إذا كان لها ما يبررها من واقع  
الذي أوفى الفكر الإنساني للمعاصر . نجل ، إن الرواية تجدد نفسها ، وهي تبحث لإلحاح  
ولاحتياج حقيقيين من ( المضاليد الجديدة ) ، فلا تفتنوا في طريقتها ، ودعوها تخرج إلى الوجود  
لتحيا وتعيش ، وهذا ما عجز عنه « آلان روب جريه » تصيراً صريحاً صوباً قال  
فيه . « لا نعرف ما ينبغي أن تكون عليه الرواية ، الرواية الحقيقية ، نعرف فقط أن الرواية  
اليوم ستكون تلك التي سنكتبها اليوم ، وما علينا أن ننشئها بما كانت عليه بالأمس » .

نحن .. والرواية الجديدة .

والسؤال الآن هو هذا ....

هل نستورد الرواية الجديدة شتة خضره نزرعها في أرض الواقع العربي ليحيط حولها  
كتابتنا المعاصرون ؟

في رأيي أن الرواية الجديدة نبات أجنبي خالص ، وأن اقتلاعه من أرضه نباتاً ينضرب ،  
لترابته في واهمة العربي المغاير ، إنما هو ( تهجين ) أدبي لا يتبع وقد يضره ، وإنما الذي يتبع

هو امتزاجها ( غمراً ) ناضجة وطلوزية ، تنطوقها ونضمها ، لا على سبيل الاستهلاك وإنفاق العملة المصبة ، ولكن على سبيل الخيل والاستيعاب . والإفادة منها في التعبير عن دواتنا الأصلية ، برواياتنا الخاصة التي تعبر عن كل ما فيها من عموم ، وعن كل ما يحسونا من أشواق ، دون أن نغفل في ذات الوقت عن التيارات الإبداعية في حالتنا للمعاصر

فقد جاء الوقت الذي يحتم علينا أن ننفتح على كل الحركات الأدبية الجديدة في العالم من حولنا ، انطلاقاً من أن الآداب المعالية لا تكف عن تبادل الأخذ والعطاء منذ عصر الأساطير ، وأنها تتجه نحو مزيد من التفاعل بحكم تفاعل المصائر الإنسانية في شتى أرجاء العالم ، وأن ظهور ما يمكن تسميته بالوعي العالي لدى إيمان العصر الحاضر . يحسنا أكثر حرصاً على أن يكون أدبنا الإبداعي نتيجة لوعي أصيل وثيق الصلة بالية من ناحية ، وسعى دموياً لابتعاد الأشكال الفنية القاصرة على التعبير عن هذا الوعي من ناحية أخرى .

وليس أدل على ذلك من أن هذه الحركات الأدبية الجديدة نفسها تؤكد أن تكون ثمرة لقاء صحي وخييل بين الثقافات ، بحيث تعود فتلحق بقورها بعد ذلك في نفس الثقافات التي أخذت منها ، كما تنبئ إلى ثقافات أخرى :

ولا جدال في أن رواد الرواية الجديدة قدسوا أعمالاً جديدة ، وقاموا بجارب جريئة في فهم الرواية ، وإن أفضل ما يقال فيهم هو ما قاله الفيلسوف الأسباني للمعاصر أوريجيا أي حصلت في آلان روب جريه باعتباره أحد زعماء هذه الموجة :

« إن اللحظة التي يضمها أمام نفسه هائلة ، إنه يريد أن يخلق من العدم ، وأنوع فيها بعد أن يكون ما يطمح إليه أقل ، وما يحققه أكثر ! » .

## الفرقة السابعة عشرة

«جان بول سلور»

الإنسان محكوم عليه بالحرية !

«عنه الحرية كم بحث بها . كم كانت فرجة  
منى بالفكر الذى لم أكن قادراً معه على  
مشاركتها .. على نفسها .. فلم تكن هى إلا أنا ..  
أنا حريق .. أنا محكوم على بأن أكون حراً . فلماذا  
أصبح بلى ؟ ما صالني صانع بكل هذه  
الحرية ؟»

«ج . به . سلور»

«أى نعم لا هو الحلم ، ولا هى اللحظة ، وقد آن لنا أن نعرف .. هل نريد أن نستيقظ أو  
ننام ؟»

«إتنا بنفس الحجارة نستطيع أن نبقى للحرية قبرا ، ولستطيع أن نشيد لها ميملا .  
«إته حتى مقابض الجلاذ لا تمسنا من أن نكون أحراراً» .

«عندما يحط الإنسان للتاريخ غاية ، فإن كل شىء به يأخذ مساه .

«إتقى معول من كل شىء» ، ومسؤولي نجد إلى تلك الحرب التى اندفكت فيها  
كما لو كنت أنا الذى أظنها ..»

«إن الإنسانية تحلق بعينها إلى كل ما يفعله الإنسان ، لكنى تتخذ منه قانوناً تسير على هديه  
وتعمل بمقتضاه ..»

«الكتابة طريق من طرق إرادة الحرية ، فتى شرعت فيها ، إن طوعاً أو كرهاً ، فأنت

ملتزم ..»

تلك كانت بعض كتاباته ، وهي الكليات القوية المألوفة التي كانت تُنشد بمحاضرة على  
المصر ، أو صرخة احتجاج في وجه طغاة المعاصر ، وبألمة من كلمات كان لها دعوى الملتصق  
وصوت طلق المصاحف ، بحيث أحدثت أثرها البالغ وتأثيرها البالغ في وهي المشية  
المعاصرة ، بمن واسوا يرددونها في الحلقى الاتقي ، وفي جميع أنحاء باريس وهم يرفسون  
شعارات تلك الفلسفة ( الوجودية ) الجسيمة ، التي تقف في وجه طغيان الناري ، توقف خفاة  
البشر ، وتفجر أبعد وأروع ما في أصلق الإنسان ، وتشير بخلاص إنساني من نوع جديد ،  
وتعيد إلى كلهم المصير كليات كان الناس قد نسوها من زمان .. الموقف والبطولة والفضائل ،  
الاختيار والفرار والمصير ، الحرية والمسؤولية والالتزام ... وغيرها من الكليات التي كانت تخرج  
من فم ، وتنبئ على قلمه ، ويقتفها الناس ، فلماذا هي منشورات ثورية توزع على جميع  
المواطنين ، وتنبئ بالمواطن المثالي أن يعود من الحرية في أية رقة على خريطة المصير .  
إنها كليات حية وحقيقية ، فيها طعم الماء ورائحة الدم ، تحولت في حياة صاحبها إلى سلوك  
وفعل ، وترجمت في سائر الناس إلى موقف والقرار ، وذلك لأنها كليات حاولت أن تربط بين  
المسيلة والأخلاق ، أو بالأحرى حاولت أن تعيد السياسة إلى حرم الأخلاق ، إنها كلمات  
صاحب ( الكليات ) ... كلمات « جان بول سارتر » التي كانت حياته وأعماله تتخلل  
وحدة حية ، أو حياة واحدة ، يصعب منها الفصل بين الأديب الروائي ، والكاتب  
المسرحي ، بين الفيلسوف الوجودي ، ورجل السياسة ، بين الفكر الاجتماعي ، وعالم  
الأخلاق . فهو لا جميعاً كانوا كلاً في واحد ، وكان هذا ( الواحد ) هو « جان بول سارتر » ..  
الإنسان الذي أنس بنضات قلب المصير ، والفكر الذي صاغ عصره في فلسفة وجودية  
إنسانية ، والمصطلح الذي تشعب وحيه بمسألة الجبل .

لقد حمل « سارتر » آلام المصير على كتفيه ، وتحمل أساة الجبل بفكره الوجودي  
اللاذع ، وحسه الأخلاق المتشجع ، وتلذذ نفسه للامتناع عن الحرية في أية رقة من العالم ،  
وعلمنا أن الشاعر ، والمناضل ، والسياسي ، والفيلسوف ، والمصطلح ، ورجل الأخلاق ،  
يمكن أن يتوحدوا جميعاً في شخص واحد ، لأن هذا الشخص الواحد ، وإن كان فيه جزء  
من التارخ المتغير ، إلا أن فيه أيضاً جزء من الأبدية الخالدة .

أجل إن ( الفنان ) لا تقف في وجه ( الجبل ) ، ولا ( اللباب ) تتعارض مع ( حروب  
الحرية ) ، ولا تتعارض ( المومس الفاضلة ) طريق ( الشيطان والرحمن ) ، كما لا تطفئ



( الأيدي القذرة ) حل ( حرق بلا قبور ) .. ، ولا ( سجناء الطونا ) ، حل ( ساء طوادة ) ، ولا ( الوجود والمعدم ) ، حل ( الماركسية والوجودية ) ، ولا ( نقد النقل الجميل ) ، حل ( الوجودية فلسفة انسانية ) ، فهذه كلها كتابات « سارتر » ، « وسارتر » هو هذه الكتابات ، وهي ليست مجرد كلمات فوق الورق ، ولكنها أفكار تتوهج بالثورة ، وأحاسيس تنتر بالأسفة ، وآراء تشخص الداء وتصف له الدواء . وتفرغ في ضمير العصر ، وتشعر إنسان عالمنا المعاصر بالفخر كلما تذكر أن قلبه كان يهبط وقلب « سارتر » في عصر واحد .

ومن منا ينسى كلمات « سارتر » في ( جمهورية العمت ) ، وهو يصرخ بأعلى صوته دفاعاً عن الحرية . ومطالبة بالمسئولية ، وتأكيدها على معنى الالتزام ..

« وسبب كل هذا فنحن نحرار .. لأن اسم يتنازى شبح في أفكارنا ، فإن كل فكرة صحيحة هي انتصار . ولأنه توجد شرطة قوية للغاية تريد أن نرغمنا على أن نلوذ بالصمت ، فإن كل كلمة لها قيمة إعلان مبادئ . ولأنهم اصطادونا ، فإن كل حركة من حركاتنا لها معنى الالتزام المقدس . وكان كل اختيار لدى كل منا اختياراً حقيقياً شجاعاً . لأنه كان اختياراً مباشراً في وجه الموت .. » .

هذا هو « سارتر » . الإنسان الحديث ، الإنسان الحرة كاملة ، الإنسان الذي تحرر من كل مؤثر خارجي .. طبيعي ، أو ديني ، أو اجتماعي ، والوجودية ليست شيئاً سوى فلسفة الإنسان الحديث ، فإذا كان لعصرنا جوه الخلاص ، فقد كان « سارتر » هو التمهيد الحقيقي والحق من هذا الجهر .

نعم .. إن الحرية الباقية هي الاختيار الحر للكلمة من أجل أن تصبح أحراراً ، أي حرية الالتزام الذي يخوض معركة التاريخ ، لا حرية للتفرج من فوق طة وحيدة خارج التاريخ .. الحرية الجمهورية التي لا يمكن انتزاعها من الإنسان هي أن يقول « لا » ، وذلك هي الفرضية الأساسية في نظرية « سارتر » للحرية الإنسانية ، وقد يستطيع المفكر أو الألم في لحظة من اللحظات أن يجعل الفصحى تنطق وعياً تحت وطأة التصليب ، ويبدأ يتوقف ، ولكن حالاً يستعيد خزانة العقل مها كانت صخر سلسة للعمل للطلعة له ، فهو يستطيع أن يقول في وعيه « لا .. » .

وهكذا . فالوعي والحرية متلازمان ، فإذا أمكن استلاب الوعي من الإنسان أمكن انتزاع هذه الحرية .

إن «سارتر» ينسب للإنسان نوع الحرية التي كان «ديكارت» قد عزاهما لله ، وهو يعضفها بأنها الحرية التي كان «ديكارت» يسمحها للإنسان سرّاً ، لو لم يكن محسوساً بالعقائد (اللاهوتية) التي كانت في زمانه وفي عصره ، فليس الإنسان هو ظل الله على الأرض ، أو بالأحرى هو خليفة الله في الأرض ؟

وإذا كانت تلك هي بؤرة «دستوفسكي» ، ونيتشه ، «لأن سارتر هو وريثها الشرعي» ، وإذا كان بين الثلاثة نوع من الاختلاف ، فهو في أن «دستوفسكي» ، ونيتشه «فيلسوفان جهنميان» ، على حين أن «سارتر» يقدم رأيه بكل قرابة العقل الحديث ، ويقدمه كأساس للعمل الإنساني والاجتماعي والأخلاقي .

إن وجود الإنسان عند «سارتر» يبقى ماهيته «هو» ، إنه يوجد أولاً ، ومن مشروعه الحر الذي يكون عليه وجوده ، يستطيع أن يختار ماهيته .

«سارتر» يفهم هذه الحرية على أنها حرية فردية ، وبفهم قرار اتخاذ الماهية على أنه مشروع فردي ، وينظر إلى فعل التغيير بالنسبة للوضع على أنه مخاطرة فردية . لكن سارتر لا يريد أن يفهم هذه القضية وأن يفهم معنى (الحرية الذاتية) فحسب ، فالمبدأ الحر بالفعل في أن يكسر قيوده ، لأن معنى القيود لا يتكشف إلا في ضوء الهدف الذي يختاره ، فلما أن يظل حيداً ، أو أن ينادى من أجل أن يحرر نفسه من العبودية .

وهذا ما عبر عنه «سارتر» تمهيداً وأيضاً وسرياً قال فيه : «إن سر الإنسان لا يمكن في (عقدة أوديب) ، أوفى عقدة قصصه ، بل هو ، حد حرجه الخاصة ، وقهره على مقولته التعليب والموت .. لقد ختمت ظروف الفضال لأولئك الذين اضطروا في سلك المقاومة السرية ، خيبة من نوع جديد ، فهم لم يماروا على للكشف مثل الجنود ، بل كانوا في ظل الظروف متوحشين ، قتلوا في وحدة ... أسروا في وحدة .. واجهوا التعليب متوحشين خرافة في حضرة جلاهم .. المسؤولية المطلقة في الوحدة المطلقة أليس هذا هو التعريف الكامل للحرية ؟»

الآن الإجابة على هذا السؤال ، تنقلنا مباشرة إلى البعد الثاني من أبعاد (الثالوث السارترى) ، أو (الثلاثية السارترية) . وهو المسؤولية .

الحرية تعابها المسؤولية ، بحيث يكون الإنسان حراً يكون مسؤولاً عن هذه الحرية في جميع مجالات الوجود ... في اتصاله وعواطفه ، وكلارك في إرادته ، حتى لقد تصور

الإنسان بحريته ولما منحها ، فليتنا نراه يربط هذه الحرية بمسؤولية مماثلة ، بل إنه يذهب إلى أن الإنسان وقد حكم عليه بأن يكون حراً يحمل ثقل العالم كله على كتفيه ، بحيث يكون مسؤولاً عن نفسه وعن العالم

وإذا نحن استعرضنا وقتنا فإن «سارتر» نفسه قد عرف الإنسان بأنه حرية في موقف ، وأن هذا الموقف يتضمن الاحرية والضرورة أحياناً ، لأجلب بأنه حتى في السجن أوفى الحرب أوفى أيدي الجلاد يظل الإنسان حراً ، لأن الإنسان قد اختار أن يكون في هذا الموقف ، إنه يقول في كتابه الخالد ( الوجود والعلم ) :

« كل ألوان النشاط متكافة . . يسعى أن يمار المرء ككوس الحمر ، أو أن يتود الشعوب ، فإذا تغلب أحد هذه الألوان من النشاط على الآخر فإن يكون ذلك بسبب غرضه الخفي ، بل بسبب درجة الشعور التي لديه من هذه المثل . وفي هذه الحالة ، قد يحدث أن يتصر هذه السكان على الميكان الذي لا طائل له عند من يتود الشعوب . »

ولكن «سارتر» سرعان ما يعود إلى تأكيد معنى للمسوية ، ولما قدمت الحرية كل ما لها من لية ، وهو ما يؤكد من خلال طرحه لمشكلة الاختيار في السلوك ، اختيار يواجه نفس المأزق الذي واجهه ( سار بوريدان ) في المناقشة الفلسفية للمروعة في القرن الرابع عشر .. جامع وعطشان ، وضعا العلف على بيته ولله على ساره فلات من الجوع والظفر ، لأنه لم يستطع أن يختار ، بل في الاثنين يبدأ ؟

وهذا هو ما جهر عنه «سارتر» ، عندما عاد يقول في مجله «المصور الخفية» :

« إن حريتنا اليوم ليست سوى اختيار. لحر أن تناضل لكي تكون أحراراً ، نحن في هذا المصير قصص حديدي ، فيجب أن نتحد كنظام قنصيان ، ولكن نكتسب الحق في الجاهل على الناس الذين يتناضلون ، يجب قولاً أن نشارك في معركتهم ، وهذا الذي يرى التراجعات الحاضرة مجرد صراع غبي بين وحشيتين شائنتين متساويتين في الانحطاط ، هو رجل قد انقرد. ينصه في أحد الأركان . »

وهذا معناه أن للمسوية الحق دعا إليها «سارتر» ، لما معنى طبيعي إلى جانب معطاة الأخلاق ، بمعنى أن الإنسان الحر يتظر إلى نفسه بأعباءه مؤلف الأكباء جميعاً ، وحين تصير جميع الأشياء ، وهذا يكون مسؤولاً من الفاتحة الطبيعية ، وكذلك من الفاتحة الأخلاقية ، إنه يؤكد على مسؤولية الفرد تجاه الآخرين حتى في القرارات الوحيدة ، وهو يحمل الإنسان

مسئولا حتى عن الأحوال التي لم يرتكبا ولم يفعلها ، وسحق من المواقف التي لم يتصلها ولم يجتقها . لأنه بمقدار ما هو حر حرية كاملة ، فهو مسئول كذلك مسؤولية كاملة .  
وعنا يبرز بعد الالتزام في الفلسفة السارترية ، أو البعد الثالث من أبعاد هذا الثلاث  
العظيم .. « جان بول سارتر » .

فبمقدار ما تؤدي الحرية إلى المسؤولية ، تؤدي للمسؤولية إلى الالتزام ، « وسارتر » كما يقول  
« ب. ح. ميان » ، هو فيلسوف الالتزام ، كما أنه خالق الالتزام ، وقوة طمعه وفه تبحران من  
عنه الحقيقة ، فضلا عن أن نشاطه الفكري في المطامع من الحرية ومن السلام ، لا يحتاج إلى  
بيان ، ولقد عبر « سارتر » عن ذلك صراحة في كتابه ( الوجودية فلسفة إنسانية ) ، بأن جعل  
الوجودية في جوهرها ( فلسفة فعل والالتزام ) ..

والواقع أن فلسفة الالتزام عند « سارتر » ، تتجاوز معنى الاختيار عند « كيركيجارد » ، كما  
تتجاوز تعريف « هيجل » للفلسفة بأنها تعبير عن روح العصر ، وتتجاوز بعد هذا وذلك مفهوم  
« ماركس » عن الفيلسوف ، وكيف أنه للمثل ( الأيديولوجي ) لطبقة .. ذلك لأن فلسفة  
الالتزام عند « سارتر » لم تظهر في فراغ ، فهي قد كتبت للآخرين ، وفي علاقة مع الآخرين ،  
وفي موقف تاريخي محدد

وحل الكاتب كما يقول « سارتر » نفسه أن يكون وانما عملاً بهذا الموقف ، وأن يكون قادراً  
على التعبير عنه ، وعليه أن يتحمل المسؤوليات الناتجة عن هذا الموقف ، كما أنه عليه أن يتحمل  
تبعة اختياره ، وأن يدخل في اختياره التزاماته ببقاء الآخرين

إن الالتزام عند « سارتر » ، يمثل استجابته الخاصة لتحديات عصره ، إنها استجابة إنسان  
في العالم ، وساحر ببقاء هذا العالم ، إنسان يفكر في أنه قادر على تحويل الموقف الذي يجد  
نفسه فيه بانتخابه ، ومن ثم فهي استجابة تتضمن التضخم .

ولكن إذا كان التزام « سارتر » يمثل استجابته الخاصة لتحديات عصره ، ضد من يلتزم ؟  
إنه يلتزم ضد اللطاف وضد كل فكرة شيعة تتجاوز معنى الإنسان ، إنه يلتزم ضد  
( المتجاوز ) ، ويرى أنه هذا المتجاوز غير موجود ، ومن البحث عنه ، إنه يلتزم ضد  
حسن التية لدى الإنسان ، ويرى أن الأحوال بالأفعال ، وليست بالنوايا الطيبة ، إنه يلتزم ضد  
الحامل ( للثلاثية ) من أجمل السلوك الاجتماعي .

ولكن .. هل هو التزام ضد أشياء وليس التزاماً بأشياء ؟

إنه ليس التزاماً أمام أحد ، وليس كذلك التزاماً عمداً عند ، فإذا بقي فيه بعد ذلك لكي  
يكون التزاماً حقيقياً ؟

إن « سارتر » يعرف الالتزام بأنه (التصديق الذاتي لل غاية المختارة) ، وذلك في مقابل  
موضوعية الالتزام عند (الماركسيين) ، والتي هي ( معرفة الغاية المصلحة موضوعياً ) ، وإلى  
مقابل ذاتية علم الالتزام عند «كامي» الذي ينكر الغاية ، ويتساءل ، « وإذا كانت الغاية  
تبرر الوسيلة ، فما الذي يبرر الغاية ذاتها ؟ » .

وهنا يبرز معنى الالتزام عند « سارتر » من خلال فهمه لمعنى التاريخ ، فهو يقول : « أنت  
تسأل - هل للتاريخ معنى ؟ هل له غاية ؟ أما أنا فأرى أن سؤالك نفسه ليس له معنى ،  
فالتاريخ إذا انفصل عن الإنسان الذي يصنعه ، لا يكون سوى مفهوم مجرد لا حراك فيه ،  
بحيث لا يستطيع أن يقول إن له غاية أو ليس له غاية ، فالحقيقة ليست مشكلة أن تعرف  
غايته ، بل أن تعطيه غاية .. »

ومن هذا المنطلق ، من هذا الفهم لمعنى التاريخ ، يعود « سارتر » إلى ركبته الفلسفية  
المحرورية ، ألا وهي ( الحرية ) ، وذلك لكي يربط بينها وبين الالتزام ، بحيث لا تكسب هذه  
الحرية مشروعيتها إلا من خلال الالتزام ، فعنده أن الحرية إذا كانت هي قوام الفعل  
الإنساني ، فلا يتأتى لها ذلك الاحتسا عظمى في الالتزام .

هذا من الالتزام بإزاء التاريخ ، ولكن ماذا عن الالتزام بإزاء الحياة اليومية ؟ يقول  
« سارتر » في كتابه ( الوجود والعلم ) :

« حق القيم اليومية المتعاقبة تستمد معناها من مشروع أولي لنفسى ، هو بمثابة اختياري  
لنفسى في العالم ... ، والاختيار هو العمل على أن يبقى مع التزامي نوع من الاستعداد للتماهى  
للدعوة متصلة ، والاختيار الجليد يولد كيميائية من حيث هو نهاية ، وكتابة من حيث هو  
بدائية » .

وإذا كانت التضحية هي خيرية الالتزام ، فهناك مقياس آخر يجب أن يستعمل في  
المكشوف من الالتزام ، هذا المقياس هو التساؤل التالي : « ماذا لو تصرف الآخرون مثلي ؟ ماذا  
لو اتخذ الآخرون حتى مثلاً أجلي ؟ .. » .

وعند « سارتر » أن مثل هذا التساؤل ، تساؤل محوم ، ولا يمكن تجنبه إلا بجماع الذات ،  
ومن هنا يفرج الالتزام ( التساؤل ) من الذات إلى الآخرين ، رغم أنه يتم داخل الذات ،

لتصبح المسئولية عن الفعل مسئلية عن الذات وعن العالم كله ..

هذا هو « سارتر » ، أو بالأحرى ... « جان بول سارتر » ، ثلاثة الحرية والمسئولية والالتزام ، وهى الثلاثة التى شكلت فلسفته الوجودية ، واتى عبرت أروع تعبير ونجلاء عن أزمة العصر ، أو عن أزمة الإنسان فى هذا العصر ، وأن مهم « جان بول سارتر » ، « بناء كما تقول الكاتبة « ليريس ممدوخ » ، أن مهم شيك بالغ الأهمية عن عصرنا الحاضر ، فهو كـ«فيلسوف» ، وروائي ، وسياسي ، وكاتب صحفى .. مفكر عصرى .. بكل ما تحمله الكلمة من معنى ، وأن أسلوبه هو بحق أسلوب العصر .

ولكى نضع « سارتر » فى تيار عصره ، لابد لنا قبلًا من أن نتعرف على ملامح ذلك العصر الذى جاءه « سارتر » ليخبره تغييراً جذرياً ، ويضع على جبينه بصمت لا تحصى ، بل لكى يوضح اسمه علامة على ذلك العصر .. عصر « جان بول سارتر » ..

فقد جاء « سارتر » ، ليقتف فى طريق ثلاث حركات من الفكر الفلسفى فبدأ بـ « هيغل » : الماركسية ، والوجودية ، والظواهرية ، وسرعان ما أنسى بنضه الشاعرى الحساس ، وحسه الفلسفى القوى ، بأن هذه الحركات جميعاً ، إنما تثقل كاهل العصر ، وتستعزم بعض البصديلات ، لما كان منه إلا أن استخدم الأدوات التحليلية لدى ( الماركسيين ) ، وشاركهم فى عاصمتهم الجاهلة للعمل الثورى ، لكن دون أن يقبل نظرتهم الحتمية لقانون الجدل أو ( التناقض ) ، باعتباره مفكر ( ديمقراطى ) متحرر ، كما أنه من « كيركيغارد » فكرته عن الإنسان ( اليتيمافريق ) ، وأعطى الحرية كل الحرية لهذا الإنسان ، وأخيراً أفاد من منهج « هوسرل » ( الظاهرى ) ، ومصطلحاته ( الفينومولوجية ) ، بعيداً عن رغبة « هوسرل » ( القطعية ) وترويضاته ( الفوضباطيقية )

وفوق هذا كله ، راح يلمد من الأنظار التحليلية النفسية كما عند « فرويد » ، وذلك فى التعرف على الوعى الذى يرتكز عليه فى تحديد الحقيقة الإنسانية .

وهنا لابد لنا من الوقوف عند التحليل النفسى الوجودى لدى « سارتر » ، قبل الانتقال إلى عالم الإبداع الأدبى والفنى ، سواء فى الرواية فوق المسرح على اعتبار أن اللغة القدرية هى مصدر الإبداع الأدبى والفنى ، وهى همزة الوصل بين العالمين الخارجى والداخلى ، وقد « سارتر » أن ( اللاشعور ) فكرة مرفوضة ، وأن الظاهرة النفسية لا تكون إلا متلازمة مع الشعور ومطابقة له ، وهو يؤيد رفضه بتحليله لظاهرة المقاومة فى عملية التحليل النفسى

( الفرويدى ) ، حيث تقل مقاومة المرض عند نقطة يعجز عن التحليل ، ويعترف نجاة على الصورة التي يقدمها له التحليل عن نفسه ، ويكون هذا التصرف بمثابة علامة لدى التحليل النفسي على أنه قد توصل إلى حده ، واستطاع أن يحل المريض بشر بصدقة نفسه ، أو بالأحرى بشر بلا شعوره ، وهنا ينتقل التحليل النفسي من مرحلة التشخيص إلى مرحلة العلاج .  
 فإذا كانت العقدة لا شعورية حقاً ، وهذا معناه انفصال الرمز عما يدل عليه في لا شعور المريض بواسطة حجاب حاجز ، فكيف يقدر المرض على الربط بين الرمز ودلائله ، وكيف يمكن من المرة ؟

إننا إذا منحناه القدرة على المرة ، فمعنى هذا أنه في هذه الحالة لن يكون غير واع ، بل لابد أن يكون واعياً ، وإلا ماذا معنى للمرة إلا أن يشعر الشخص بأنه قد عرف ؟ .. إننا يجب أن نقول على عكس ما يقوله « فرويد » ، إنه قادر ما يكون المرض واعياً ، بقدر ما يعرف الصورة المقدمة إليه عن نفسه ، وعلى ذلك فإن التحليل النفسي لا يعطيه شعوراً بنفسه ، وإنما يعطيه معرفة بها ..

وهنا يفرق « سارتر » بين الشعور ، وبين المعرفة ، فالتفكير الشخص بهذه معرفة بقطعة حياته ، وهذا التفكير يشع فيه ضوء ساطع ، لكنه لا يستطيع أن يمر بما يظهره هذا الضوء ، بمعنى أن الاعتبار للمبدأ للشخص يكون خاضعاً ، مما سيطر عليه من ضوء التفكير ، إذ يشعر به الشخص ، لكنه لا يستطيع أن يمر به إلا بالتحليل ( الوجودى )

مهمة التحليل النفسي الوجودى إذن ، كما يقول « سارتر » في كتابه ( الوجود والعلم ) ، هي البحث عن الاختيار الأول للشخص ، وتحديد الخطوة الأولى التي رجعها حياته باختياره الحار ، وهذا البحث عن الاختيار الأول ، وليس عن عقدة خفية هو الذى يميز التحليل النفسى ( الوجودى ) من التحليل النفسى ( الفرويدى ) .

فالتحليل ( الوجودى ) عند « سارتر » يستهدف كشف الاختيار الدقيق الذى بواسطته يعلن الشخص لنفسه من هو ، أى يحدد به الشخص ماهية نفسه ، وذلك من خلال تفسير سلوكه ورد هذا السلوك إلى علاقات أساسية في حياته ، ليست هي العلاقات الجنسية التي بحث عنها « فرويد » ، ولا العلاقات الخاصة بإرادة القوة التي بحث عنها « أدلر » ، وإنما هي علاقات خاصة بالوجود ، علاقات تمثل في موقف الشخص من الوجود . ولهم هذا الوجود ، واكتشافه لطريقة وجود الإنسان في هذا العالم ، ولتأثيره لوجوده ولعلاقته بالعالم

وكما يرفض «سارتر» في التحليل النفسي الوجودي فكرة اللا شعور ، يرفض معها بالتالي فكرة الرقيب ، فمتى أن الرقيب إذا كان يعمل بدقة وتغير كما يريد له « فرويد » ، فلا بد أن يكون واعياً بما يكبته ، لا بد أن يقرر ما سوف يكبته ، وما سوف يسمح له بالمرور ، ويمر به كل منها ، والا كيف تفسر معاملة التعبير عن دوافع الجوع والسطش ، والدوافع الجنسية المشروعة ، ومنه من التعبير عن الدوافع الأخرى ؟

يقول سارتر إن مقاومة المريض تعني أن الرقيب يستعيد ما قد كبته ، بمعنى كظلك أن الرقيب يدرك الخلف الذي يرمى إليه التحليل النفسي بالأسطة التي يلقها على المريض ، وهي تلك على وجود عملية ذهنية يقارن فيها الرقيب الطرفين أحدهما بالآخر ، يقارن ما قد يكبته من ناحية ، بالفرض الذي افترضه التحليل النفسي ، لكي يفسر به حالة المريض من ناحية أخرى . فلما كان على الرقيب كما يقول «سارتر» أن يقوم بكل هذه العمليات ، وهو قائم بها بالضرورة ، لكي تتحقق مقاومة المريض ، فلن ندع بحتم أن يكون الرقيب واعياً شاعراً بالموقف كله ، وهذا معناه إلغاء فكرة اللا شعور التي تستلزم فكرة الرقيب ، وإلغاء فكرة الرقيب للقرينة على فكرة اللا شعور ، والمؤال الآن . إذا كان «سارتر» قد حصل على إلغاء هاتين الفكرتين وهما دعائم التحليل النفسي ( الفرويدي ) ، فيأذا يستبدلها ؟

إنه يستبدلها بفكرته من خداع النفس ، أو سوء الطوية ، وهو ككتمان ما يعني بها الكذب ، إلا أن «سارتر» يفرق بين الكذب بالمعنى المعروف ، وبين الكذب بمعنى خداع النفس ، فالأول يعني أن الكاذب يكون واعياً كل الوعي بالصدق الذي يخفيه ، وعادة ما يكون خبيثاً يؤكده في حظه الصدق ، ويخفيه في كلامه لمصاحته الشخصية . والكذب بهذا المعنى يتضمن وجود شخصين ، يستطيع من الثانية الوجودية بين الذات وبين الغير ، وما هكذا خداع النفس ، فالشخص في حالة خداع النفس ، لا يجتلي الصدق عن شخص آخر ، وإنما هو يحبه من نفسه ، وفي هذه الحالة لا يكون هناك خداع وخذوع ، ويقول «سارتر» في خداع النفس :

« إن هذا الخداع قوامه توليف أفكار متعارضة ، أي أفكار تزيد حكمة وتغيب في ذات الوقت ، على أن التوليفة الناتجة من ذلك تضيق من الأدواج في الطبيعة الإنسانية ، ذلك الأدواج الذي يرتبط أحد طرفيه بالواقع ، في حين يحاول الطرف الآخر أن يفلت ذلك الواقع إلى ما هو مثالي » .



إن مبدأ التحليل النفسي الوجودي ، هو أن الإنسان عبارة عن كينونة كلية شاملة ، وليس مجسماً أو مجسماً ، وغاية هذا التحليل ، هو وضع النشاطية التجريبية لدى الإنسان ، وبناء على ذلك يجب رد السلوك الجزئي إلى العلاقات الأساسية ، أي إلى الكينونة ، وليس إلى النتيجة الجنسية ولا إلى إرادة القوة .

وهذا التحليل يسترشد منذ البداية لكي يوجه إلى استيعاب الكينونة ، وإلى اكتشاف نمط كينونة الإنسان في مواجهة العالم ، وإلى كشف الحرية الأولية والاختيار اللطيف الطاق ، وإذا ما تم تصنيف النتائج ومقارنتها ، أمكن تمهيد الطريق للمناقشة العلمية للحقيقة الإنسانية باعتبارها الاختيار التجريبي للغايات التي تنشدها هذه الحقيقة .

تلك هي الخطوط العريضة في نظرية التحليل النفسي (الوجودي) لدى «سارتر» ، كما أودعها كتابه الشهير (الوجود والعلم) ، وعندما ظهر هذا الكتاب في عام ١٩٤٣ ، لم يكن التحليل النفسي (الوجودي) قد وجد «فرويد» ، على حد تعبير العالم النفسي «بيل ديمبي» في كتابه (علم النفس عند سارتر) ، وقد تلاق «سارتر» نفسه هذا النص ، فطبق في عام ١٩٤٧ نظريته على حالة «بودلير» .

«وسارتر» إنما يذكر حالة «بودلير» ، ويحصل القول فيها على أنها تمثل تماماً تلك الفكرة الجديدة التي أدخلها على التحليل النفسي بدلاً من فكرة اللا شعور وفكرة الرقيب ألا وهي فكرة (خداة النفس) .

إن «بودلير» كما يراه «سارتر» إنسان اعتر أن يرى نفسه كما لو كانت شخصاً آخر ، وحياته هي قصة هذه الميزة ، قصة حلم قدرته على أن يرى نفسه في عين نفسه ، إن سبب فشله يرجع إلى أنه يرى أن رؤيته للأشياء هي رؤية ضمن الأشياء المرئية ، إنه يعرف أنه لن يحصل على الإطلاق على ملكية لذاته ، إنه يعمل بذاته ، إنه يشعر بالفتيان

لقد اكتشف «بودلير» كما يقول «سارتر» ، أنه واسع ووحيد ، وأن الحياة قد منحت له لا شيء - ، وبالمثل فقد تصور الميزة كمصير له ، وهذا هو الاختيار الأصل الأول الذي اتخذ «بودلير» لنفسه ، إن «بودلير» وقد شعر أنه مهجور ومنيو لم يستسلم للميزة القاسية ، بل تصور أنه يطلب هذه الميزة ، لقد عاش نفسه باعتباره شخصاً آخر ، وهو يؤكد هذه الأخرى . فهو يشعر ويرعب في أن يشعر بأنه فريد ، فريد في الفرج للجزول .. فريد في الرعب للنظر .

إن «بودلير» كما يقول «يترحمسى» أنه بترجس ، فهو إنسان لا ينسئ ذاته أبداً ، وهو ينظر إلى ذاته ليراهما مطلقة ، والأشياء الحقيقية ليست بذات قيمة على الإطلاق ، إن وظيفة الأشياء أن تتيح له أن يتأمل ذاته وهو ينظر إليها ، وبالنسبة للإنسان الذى يتأمل ، فإن كل مشروع يكون عبثاً ، «بودلير» كان غارقاً فى هذه العبثية . وكانت حياته سلسلة من المشروعات المتضجرة التى لا تنقضى إلا بالعبث ولا تولد سوى المثيان .

غير أن «بودلير» كما يقول «سارتر» ، حر ومحكوم عليه بالحرية ، ولا يستطيع أن يجد - سواء فى داخله أو فى خارجه - أى ملجأ ضد هذه الحرية ، ولقد وجد التعبير عن ذلك لا فى حياة الفصل ، بل فى الإبداع الشعرى الفنى ، إن الإنسان الفصل لا يساطق عن العناية ، بل يضال عن وسيلة تحقيق الغاية ، أما «بودلير» فهو فنان ، والإبداع حرية خاصة ، وأسقى على هذه الحرية .. المصم ..

وكان للحد أن يجد «بودلير» حرته الإبداعية إلى مجال القيمة ، ولكنه احتفظ بالمبادئ الأخلاقية ، والثقافة الإنسانية ، وعلو اكتشف نزعة الإنسانية من طريق الإبداع الفنى . لقد أراد أن يكون حراً فى عالم صنع من قبل ، فى عالم جاء إليه ولم يكن من صنعه ، ولقد بزغ فيجأة فى العزلة والحراء ، فأنسى أن كل شئ - يجب أن يبدأ بن جديد . ومن هنا كان مرضه الوجودى ، وعصرانه المرير الحاد ، وفشله الإنسانى الدائم ، وهذا كله راجع إلى طبيعة الاختيار الحر لدى الشاعر ، اختياره لنفسه وللعالم .

إن اختيار «بودلير» كما يقول «سارتر» هو وعده ، وهو مشروعه الجوهرى ، لقد تشجع بالاختيار ، حتى لقد أصبح هذا الاختيار شفاهة ، أصبح نور رؤيته وشعلة تفكيره ، ولكن الاختيار الأصلى ل«بودلير» تم فى حالة من غفاح النفس أوسوء الطوية ، وهو ما ظهر فيها بعد عندما وجد بين نفسه وبين ما فيه ، وتلك كانت محولة للإفلات من الحرية .

والنتيجة ، النتيجة أن بودلير كما يقول سارتر لم يقدم مجتمعه سوى بعض الأشياء غير الجدية ، وظل متعلقاً فى قبضان نفسه ، متخولاً بأفكار ذاته ، لقد اختار أن يعيش لنفسه ، ومن ثم كان شاعراً على الحقيقة التى تلعب إلى أن الاختيار الحر الذى يصنع به الإنسان نفسه هو اختيار يساوى مصيره .. تلك هى نظرية «سارتر» فى التحليل النفسى الوجودى ، وهذا هو تطبيقه لنظريته على الشاعر الفرنسي الشهير «شارل بودلير» ، وأهمية التحليل النفسى الوجودى ، لا تقتصر على استكمال دائرة للذهب الوجودى الذى دعا إليه «سارتر» وكفى ،

ولكنها هزة الوصل بين عالم الأشياء وعالم الإنسان ، أو بين عالم الوجود وعالم الحرية ، على اعتبار أنه إذا كان الإنسان حرة ، فالإنسان حرة مطلقاً ، وهذا هو سر اهتمام « سارتر » بالرواية وعالم الرواية ، فتمتد أن الرواية تفكر ( فيغولوجي ) ، تنقل فيه مثبته على ما فعل ، لا على ما يجب أن تفعل ، ولا على المفروض أن تفعله .

وهو وصف أكثر من شائع ، وبالتالي فهو يشارك كما يقول « إريس ممدوخ » في اكتشافات الفيلسوف ، وعلى ذلك فالرواية صورة وتعليق على الوضع الإنساني ، كما أنها تحتاج لتعليق المحقق التي تنتمي إليها كتابات « نيتشه » ، وعلم نفس « فرويد » ، وفلسفة « سارتر » .

لماذا عن ( الرواية الوجودية السارترية ) ، أو الرواية الوجودية عند سارتر ؟ يقول « سارتر » : « إن كل شخصية من شخصياتي قد تأتى أى شيء على الإطلاق بعد أن تكون قد فعلت أى شيء ، ولأننا لا نأصحب حساباً لما إذا كان من الممكن تصديق العقل في ضوء الحقائق السابقة ، ولكنني أهتم بالوقت وبالحرية الكامنة فيه ، فكل روايات « زولا » تبع كل شيء أقصى قدرة ممكنة ، فمخيلته ذات ماضى ، ولكن شخصياتي ذات مستقبل » .

هكذا يتحدث « سارتر » أسلوبه الحق في كتابة الرواية ، فهو إنما يصدر في الواقع عن نظرية الفلسفية الأكثر شمولاً ، ولا ينبع في رواياته الأساليب التقليدية .. مثل الاهتمام ببناء الشخصية والحديث ، وهو التركيزان الأساسيان اللذان تقوم عليهما الرواية ، وإشارته إلى « زولا » ، تؤكد أنه إذا كان كتاب الرواية قد ساروا على مبدأ تطور الحملت تبعاً للارتفاع الدائرية للشخصيات ، ولظروف البيئة المحيطة بها ، لى حملاً بقانون الحتمية والضرورة ، فإن « سارتر » ، إنما يختار لنفسه ولرواياته منهجاً آخر ، ومطلقه الفلسفي في عدم بقائه حوله في الرواية على الأسس التقليدية المعروفة ، هو أنه لا يؤمن بأن الإنسان محكوم بالوراثة والبيئة ، بل ولا حتى بمخاضه ، وإنما الإنسان حرة ، ومحكوم عليه بالحرية ، وبالتالي لا يمكن التنبؤ بمآلاته من أقوال في اللحظة التالية باختياره قادراً على أن يتخلص من ماضيه ، وأن يختار طريقاً جديداً في كل لحظة .

« وسارتر » ، لا يصور التجربة الإنسانية عن طريق قصة عبودية الأطراف ، وإنما يتقلها من خلال متواليات مشهدية لا تخضع لتطور الحملت في الرواية التقليدية ، من موقف إلى عقدة إلى نهاية ، والشكل هنا إنما ينبثق من أن الحياة في نظر « سارتر » ، ليست إلا مجموعة من

الأحداث المنفصلة ، لا تحمل معنى ولا تؤدي إلى شيء .. وهذا ما عبر عنه « أنطوان روكتان » بطل رواية ( الثنيان ) بقوله :

« الإنسان دائماً قصاص ، يعيش محاطاً بقصصه وقصص الآخرين ، يرى كل ما يحدث له من خلالهم ، ويحاول أن يربط حياته كما لو كان بمكبها » .

أي أنه لا يرى وجوداً للتابع للتعلق في التجربة البشرية ، وإدراكه لهذه الحقيقة هو الذي يجعله يدرك استحالة أن يقص علينا قصصاً محبوكة .

وتلك هي الرواية التي يصير بها « سارتر » من خلال الشكل الوجودي للرواية ، الذي لا يجمع الشكل التقليدي لتطور الحدث ، ولا لبناء الشخصية ، فالتواليات من التجارب التي يمر بها روكتان كالمية لأن تطور هذا القهوم الوجودي ، أي انفصال الشخصية عن ( الأنا ) ، وعن البيئة الاجتماعية ، وعن الماضي

وإذا كانت كل ملاحق رواية ( الثنيان ) الفكرية والفنية ، تؤكد شيئاً واحداً هو الحرية ، فهذا هو المحور الأساسي الذي تدور حوله روايات « سارتر » جميعاً ، فإن قضية الحرية ما تدل عليه وما تؤدي إليه .. هي السؤال الضخم الذي يطرحه « سارتر » في جميع قصصه ورواياته ابتداءً من مجموعته القصصية ( الجدار ) ١٩٣٧ - ١٩٣٩ ، وروايته الفلسفية ( الثنيان ) ١٩٣٨ ، وثلاثيته الروائية ( دروب الحرية ) التي صدرت عنها : ( سن الرشد ) و ( قلب التفيد ) ١٩٤٥ ، ثم ( الموت في النفس ) ١٩٤٩ ، وأخيراً يجمع الجزء الرابع بعنوان ( الفرقة الأخيرة ) ، التي وعد به « سارتر » ولكنه لم يكمله .

أما مجموعته القصصية ( الجدار ) ، فإن كل قصة من قصصها الخمس تصور فكرة فلسفية أشيرة لدى « سارتر » ، فالقصة الأولى وهي بعنوان ( المجموعة ) ، يدور بها على فكرة « هيلجر » في أن الإنسان يستطيع أن يعيش في انجلاء موه ، ومن ثم يمكن أن يؤسس هذا الموت ، والقصة الثانية بعنوان ( الغرفة ) ، تصور استحالة أن يقد القتل بالإرادة من عالم الجنون ، والقصة الثالثة بعنوان ( ايروستريوس ) ، تستكشف حدود الترتبة اللاإسائية ، والقصة الرابعة بعنوان ( صينية ) ، حجارة عن دراسة لفكرة خطايا النفس أوسوء الطوية ، أما القصة الخامسة والأخيرة وهي ( ملقوة زعم ) ، فتصور الطريقة التي يمكن للقتل الإنساني أن يرب بها من الشعور بكونه زائفاً عن الوجود ، وذلك بالاعتداع إلى عالم الجنون المريح .

وليس من شك في أنه كل قصة من هذه القصص الخمس كما يقول الناقد « فليب

تودى ، تعبر عن وعي صابر من كونها كتبت لتصور قطرة فلسفة بعينا ، غير أن القصص جميعاً كما يقول «جون ويتان» بما حزة التعالية مكثفة ليس من السهولة سر أغوارها ، وما كان يمكن أن يكون لها مثل هذه القوة ، لو كان «سارتر» قد قصد بكل بساطة أن يصور شيئاً واضحاً من قبل في حظه ..

والذي يميننا الآن كما يقول «جون ويتان» ، هو أننا نستطيع أن نتبين ثلاثة مظاهر رئيسية للوعي الوجودي في هذه القصص وهي : الحرية التي لا تقهر ، ثم خداع النفس للجمع للإنسان الذي يمارس حياته ، أو الذي يجاوز هذا الثنائي ، وأخيراً استعانة الاستعداد الحقيق المباشر على الزمن .

وكل هذه المظاهر ممتدة في هذه القصص القصيرة ، فالأخير يتم تناولها كثيراً في «الجنرال» و «الفرقة» و «طفولة زعيم» ، و «خداع النفس أوسوء الطولية» يصبح شيئاً سخيفاً مضحكاً في «امروستريوس» و «الفرقة» و «طفولة زعيم» ، وصورة تطاين الذات في القصة الأخيرة هي مظهر لمشكلة الزمن

غير أن هذه المظاهر جميعها تظهر في رواية «الغيان» ، بحرية فريدة ومتطورة ، فإذا كانت «طفولة زعيم» تصور حياة شخص وجودي من حين الطفولة إلى قبل خداع النفس في أول عهد بن الرجولة ، فإن «الغيان» تصور شخصية «أنطوان روكاتان» ، وهو شخص في حوالي الثلاثين من عمره ، يمارس عملية اكتشاف وجوده كنوع من أنواع الأزمة ، وعندما تبدأ القصة نراه يعيش منذ فترة في «ميته بويل» ، بالقرب من شاطئ البحر ، واسم هذا الميتم بمثابة تحريف لاسم مدينة المافز ، التي كان يسكنها «سارتر» نفسه ، ويعيش «روكاتان» يكتب قصة حياة شخصية ثانوية من شخصيات القرد الخامس عشر هو «دي روليون» ، والقصة على شكل مذكرات ، وذلك حتى يتمكن من إلقاء الضوء على بعض التجارب الحرة التي أفضته في الفترة الأخيرة ، وهو يعيش وحيداً في المدينة ، فها هذا علاقات حائرة كونها في المقهى والمكتبة التي يتردد عليها لكتابة حياة «دي روليون» .

«روكاتان» في الواقع يعيش وحيداً في العالم ، وتقرب إنسان إليه هي «آل» وزوجه السابقة التي انفصل عنها منذ أربع سنوات ، ولهذا فهو وعي معزول على استعداد لأن يجر حربيته في الكون ، وهذا هو بالضبط ما حدث له ، فإن تجارب «روكاتان» الحرية عبارة

عن نويات نشأتها عرضية شعوره بالفتيان ، وهو الشعور الذى يتضاعف حتى يصل إلى حد الأزمة مع تطور القصة ..

وإذا كانت رواية (الفتيان) ، رواية عن فيلسوف أصبح واهياً وفلسفة ، خاصة أن البطل قدم في الرواية كمستمر سابق ، تحول إلى مؤرخ ، دون أن يقلل ذلك من كونه فيلسوفاً ، فإن (الفتيان) برغم هذا كله ، تظل عملاً روائياً فريداً في نوعه ، وذلك بسبب طبيعتها الفلسفية والأدبية . وربما لم يكن هناك أى عمل آخر اتحد فيه المزاج الفلسفى مثل هذا الوصف الأدبى الكامل . ويمكن بالأحرى كما يقول جون ويتان : وصف رواية (الفتيان) بعنوان كتاب الفيلسوف الشهير «ديكارت» (مقال في اللب) ، كتب في شكل رولى .. في القرن العشرين .

أما رواية (حروب الحرية) ، فتكون من ثلاثة أجزاء أو بالأحرى أربعة أجزاء هي : (سن الرشد) ، و (وقف الشفيع) ، و (الموت في القصر) و (الفرصة الأخيرة) . وإن لم يكمل «سارتر» الجزء الرابع ، أما الجزء الأول فيتم أساساً يبحث بطل الرواية عن نحن عملية إجهاض فزوجته «مارسيل» ، وقع أحداث الرواية في عام ١٩٣٨ ، وأما الجزء الثالث فهو من (أزمة سيويش) ، (ومن سقوط فرنسا) جمع أحداث الجزء الثالث .

وتعد رواية (حروب الحرية) دراسة تفصيلية للطرق المختلفة التي يؤكد بها الناس أوبيكتورن حريتهم ، خلال صميم الدائب من أجل امتلاك الوجود ، ومن خلال الحق الكاملة بالذات .

إذا كان «سارتر» في رواية (الفتيان) ، قد أظهر بطريقة تجريدية الشكل المحاور للمشروع الإنساني ، فهو يحاول في (حروب الحرية) أن يظهر لنا بطريقة تجسيدية تنوع الطرق التي يحاول بها الناس أن يحققوا الحرية . وذلك كله من خلال دراسة «سارتر» لأنماط الوعى الرئيسة الثلاثة ، وهي للتفكير الذى بلا تأثير «ماتيو» ، والقائد الذى يحدث تأثيراً سلبياً «دانيل» ، والأيدولوجى الذى يحاول أن يؤثر تأثيراً إيجابياً «برونيه» ...

والرواية عبارة من جدل يستخدم الرمزية ، والتحليل الجلبى الواضح ، والشخصيات الشديدة الشفافية ، التي تثير العقل وتنبذ الوجدان ، وفيها يتلقى بالعلاقات بين الشخصيات ، لأنه لا توجد نقطة عرسطة بين بصيرة البطل ، وبين ضياع الشخصية ، فمن نشر دوماً بالاعتقال العنيف من العماء الكامل إلى الحرية المختلعة ، ومن صمت اللاعقل إلى فراغ

التأمل ، إن سارتر كما يقول : إيريس ممدوخ ، يفقد أبطاله في (دروب الحرية) ، إلى نقطة البصيرة والتحقق والانس ، وهناك يتركهم .. قد يرجعون وقد سقطوا ، إلا أنهم لا يعرفون كيف يواصلون الطريق ..

ولقد وجه إلى «سارتر» نقد شهير حل نفس أن رواياته الثلاث (اجدار) ، (الفتيان) ، و(دروب الحرية) ، هي مجرد تصوير لأفكاره الفلسفية ، والاتهام نفسه يسحب بالطبع على أعماله المسرحية التي لا تتناولها الآن ، ولكن الرد الذي يمكن أن يفضى هنا النقد ، هو أن «سارتر» ليس من فلاسفة المذهب الذين تتعارض مؤلفاتهم الفلسفية مع كتاباتهم الأدبية ، إنه لا يتأمل تأملاً تجريدياً في الحقيقة والجسمال ، كما أنه لا يتعرف في تيار التحليل النفسي ، وإنما هو باعتباره (فيلسوفاً) ، يحاول الاستحواذ على الموائف في تكاملها إلى المحسوس ، وباعتباره وجودياً تدغم فلسفته في الوعي إلى التفكير في الأفراد في حدود وهمهم بأنفسهم والآخريين .

وتفكير «سارتر» تفكير فلسفي بلا شك ، لكنه تفكير بشكل (فلسفة حياة) بالمعنى الكامل لفلسفات الحياة ، وعندما يحاول فيلسوف أن يتسكك بهذه الطريقة ، فمن المؤكد أنه من يبعد تماماً عن النظرة الأدبية .

وعلى أية حال ، يمكن القول كما يقول «جون ويتان» ، بأن «سارتر» بدلاً من أن يستخدم رواياته لتصوير أفكاره الفلسفية ، قد استبط أفكاره الفلسفية من استحضاره على الحقيقة التي حصل عليها من خلال كتابته لرواياته ، بمعنى أنه لا يوجد عطف فاصل بين شكل النشاط ، حيث أن الرواية الكاملة يمكن أن تكون قطعة كاملة من الفلسفة الوجودية ، أو بالأحرى من الأدب الوجودي .

حقاً ، إنه كما كان لفلاسفة الوجود في العصر الحديث فضل جلاء الفكر الوجودي ، لقد كان «سارتر» آخرى من دعا إلى الأدب الوجودي ، وإن كتابته الشهيرة «ما الأدب ؟» ، الذي يكشف عن اطلاع «سارتر» الواسع على مختلف المذاهب الأدبية وتقدم التحليل لها ، ليعد دجاجة كبرى لهذا الأدب الجديد ، الذي يقول عنه «سارتر» :

« يوضح هذا الأدب في بساطة أن الإنسان أيضاً قيمة ، وأن المسائل التي يضعها نفسه دائماً عقلية ، وهو يبين لنا كيف أنه في كل ما يكن الإنسان البتكر ، شكل إنسان يتنكر نفسه بابتكاره لوقته الخاص به ، فعل الإنسان من اليوم أن يتنكر كل يوم » .

وعلى الرغم من أن «سارتر» يرى مجابهة الموقف بكل ما لدى الإنسان من قوة وهتف ، لأن مجرد الكشف عن الموقف الأشد حلكة وظلاماً ، هو في ذاته أول درجة من درجات التحكم فيه ، فإنه يرى مع ذلك أن يتصرف الكاتب ، بحيث تكافح شخصياته الحرة في سبيل النجاة من المأزق ، وذلك بانتخابها ما يتقل والارادة الحرة . وهذا ما عبر عنه « سارتر » تعبيراً رائداً قال فيه :

« في بعض المواقف لا مكان لبدول حدين أحدهما الموت .. ويجب أن يتصرف الإنسان بحيث يستطيع في كل حالة أن ينتظر الحياة .. »

فالحرية قوة متعالية ، يحقق أصحابها وجودهم ، كما يشاركون من خلالها في تحقيق المواقف الإنسانية ، لكي يكون الأدب بمثابة ضمير المجتمع الحي كما كانت الفلسفة هي ضمير الحر . وهذا هو « سارتر » فيلسوف الحرية ، وأديب الحياة ، الذي استطاع بفلسفته وأدبه أن يشكل صرخة احتجاج في وجه العصر ، صرخة نيب بصيرنا ألا يكون كسالف المصور ، صرخة تعلن علينا .. الحرية ..



## المصادر والمراجع

بالإضافة إلى المصادر والمراجع الأجنبية المذكورة في حينها ، نشير إلى أهم ما رجعنا إليه من كتب عربية ، مؤلفة أو مترجمة ، في كل فصل على حدة ، من فصول هذا الكتاب :

### التقديم

- ١ - د. شكري مباد : الرؤيا للقرينة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨

### الصرخة الأولى : هيجل

- ١ - إمام عبد الفتاح إمام : السبع الجدل عند هيجل  
دار المعارف بمصر ١٩٦٩
- ٢ - د. زكريا إبراهيم : هيجل أو المثالية المطلقة  
مكتبة مصر ١٩٧٠
- ٣ - د. عبد الفتاح الندي . هيجل - غرايم الفكر الغربي  
دار المعارف بمصر ١٩٦٨
- ٤ - عل آدم : بين الفلسفة والأدب  
دار المعارف بمصر ١٩٧٨

### الصرخة الثانية : كيركيجارد

- ٥ - إمام عبد الفتاح إمام . السبع الجدل عند هيجل  
دار المعارف ١٩٦٩
- ٦ - أنيس منصور : الوجودية  
كتب للجميع بيروت ١٩٥٦
- ٧ - د. زكريا إبراهيم : الفلسفة الوجودية  
(قرأ) دار المعارف بمصر ١٩٥٦

- ٩ - د. عبد الغفار مكاوي : هاملتين - نوليج الفكر الغربي  
دار المعارف بمصر ١٩٧٤
- ١٠ - فرسيس فرجون : فكرة المسرح : ترجمة : جلال الشري  
دار النهضة العربية ١٩٦٤

### المصرعة الثالثة : رينه ريلكه

- ١١ - د. حنان أمي : كراسات ملك لوريد زريخه : لريلكه  
ثبات الانسانية : الجبل الخامس
- ١٢ - د. مصطفى ماهر : ألوان من الأدب الألماني الحديث  
دار صادر - بيروت ١٩٧٠

### المصرعة الرابعة : هنريك إبسن

- ١٣ - روبرت برومستين : المسرح النرويجي . ترجمة : عبد الحليم البشلاوي  
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٣
- ١٤ - رينوند ولفز : المسرحية من إبسن إلى إليوت : ترجمة : د. فايز  
اسكندر  
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٣
- ١٥ - د. حل الراعي : مسرح برنارد شو :  
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٣
- ١٦ - د. لويس عوض : المسرح العالمي :  
دارا للمعارف بمصر ١٩٦٤
- ١٧ - هنريك إبسن : بير جنت : ترجمة وتقديم : د. حل الراعي  
بوتائع المسرح العالمي ١٩٦٤

### المصرعة الخامسة : بيرتراند رسل

- ١٨ - بيرتراند رسل : محاورات بيرتراند رسل : ترجمة : جلال الشري  
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩

- ١٩- د. زكى نجيب محمود : برتراند رسل - توابغ الفكر الغربى  
دار المعارف بمصر
- ٢٠- د. زكى نجيب محمود : ثقافتنا فى مواجهة العصر  
دار الشروق ١٩٧٦
- ٢١- د. قراد زكريا : آراء قديمة فى مشكلات الفكر والثقافة  
المجلة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥

### الصرحة الخاصة : أنثوية بروجون

- ٢٢- جيان قال : الفلسفة من ديكاوت إلى سارتر : ترجمة : قزاد كامل  
دار الكتاب العربى ١٩٧٨
- ٢٣- جورج فلاجمان : حول الفن الحديث : ترجمة : كمال اللامخ  
دار المعارف بمصر ١٩٦٢
- ٢٤- د. عبد الغفار مكاوى : ثورة الشعر الحديث - الجزء الأول  
المجلة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢
- ٢٥- د. طارق منى : إليوت - توابغ الفكر الغربى  
دارا للمعارف بمصر

### الصرحة الخاصة : أنثوية مالرو

- ٢٦- أنثوية مالرو : لا مذكرات : ترجمة قزاد حناد  
المجلة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢
- ٢٧- د. زكريا إبراهيم : فلسفة القرن فى الفكر المعاصر  
مكتبة مصر ١٩٦٦
- ٢٨- قزاد كامل : أنثوية مالرو - شاعر الغربة والفضالة  
دارا للمعارف بمصر ١٩٧١
- ٢٩- د. لويس حوض : دراسات أنثوية  
كتاب الهلال يناير ١٩٧١

### المجموعة الثالثة : أرنست هنجواي

- ٣٠- دوبرت سيلر : تطور الأدب الأمريكي : ترجمة : توفيق صايغ  
المؤسسة الأهلية بيروت ١٩٥٩
- ٣١- كارلوس بيكر : إرنست هنجواي : ترجمة : د. إحسان عباس  
دار مكتبة الحياة بيروت ١٩٥٩

### المجموعة الرابعة : يوجين أونيل

- ٣٢- باريث كلارك : يوجين أونيل : ترجمة : حسن محمود عباس  
المكتبة المصرية بيروت ١٩٦٥
- ٣٣- جلال العشري : لن يسدل الستار :  
مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٧
- ٣٤- دوريس الكسندر : يوجين أونيل : ترجمة وتقديم دريف غنية  
مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٦

### المجموعة الخامسة : ألبير كامو

- ٣٥- أنيس منصور : الوجودية :  
كتب الجميع - يونيو ١٩٥٦
- ٣٦- جون كروكشانك : ألبير كامو وأدب التمرد : ترجمة : جلال العشري  
دار الوطن العربي بيروت ١٩٧٣
- ٣٧- روبرت دولويت : كامو والتمرد : ترجمة : د. مهيل إفرس  
دار الآداب بيروت ١٩٥٥
- ٣٨- ريميس يونان : دراسات في الفن :  
الطبعة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٩
- ٣٩- د. عبد الفتاح مكاوي : ألبير كامو - محاولة للدراسة فكره الفلسفي  
دار للطباعة بمصر ١٩٦٤

٤-٥. عبد الشافى مكاوى : الجلد الجيد

دار الكتاب العربى ١٩٦٨

الصرحة الحادية عشرة : روجيه جارودى

٤٦- روجيه جارودى : واقية بلاضعات ترجمة : حلم طوسون

دار الكتاب العربى ١٩٦٨

٤٧- محمود أمين العالم : الثقافة والثورة

دار الآداب بيروت ١٩٧٠

الصرحة الثانية عشرة : جون أوزبورن

٤٨- أنيس منصور : وداعاً أيها الليل

النار القوية للطباعة والنشر ١٩٦٤

٤٩- جلال المشوى : لن يبتلى الستار

مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٧

٥٠- د. رمسيس عوض : فى الرواية الإنجليزية المعاصرة

دار المعارف بمصر ١٩٦٧

الصرحة الثالثة عشرة : كولن ويلسون

٥١- د. رمسيس عوض : فى الرواية الإنجليزية المعاصرة

دارا المعارف بمصر ١٩٦٧

٥٢- كولن ويلسون : اللاشمى : ترجمة : أنيس زكى حسن

دار العلم للملايين بيروت ١٩٦٠

٥٣- د. مصطفى بدوى : دراسات فى الشعر والمشرح

الميزة المصرية للكتاب ١٩٧٩

الصرحة الرابعة عشرة : لويسولز صاحبان

٥٤- أنيس منصور : يسطح الحائط الرابع

دار القلم ١٩٦٥

### الصرحة الخامسة عشرة : أصولها

- ٥٠- روبرت سيذر      تطور الأدب الأمريكي : ترجمة : تولى صايغ  
للمؤسسة الأهلية بيروت ١٩٥٩
- ٥١- فردريك هوفن      : القصة الحديثة في أمريكا : ترجمة : بكر عباس  
دار الثقافة بيروت ١٩٦١
- ٥٢- ٥      نيل راغب      : موسوعة أدباء أمريكا الجزء الأول  
دار المعارف بمصر ١٩٧٩

### الصرحة السادسة عشرة - آلان روب جريه

- ٥٣- آلان روب جريه      نحو رواية جديدة : ترجمة : مصطفى ابراهيم مصطفى  
دار المعارف بمصر ١٩٦٨
- ٥٤- ٥      سامية أحمد أسعد      في الأدب الفرنسي المعاصر  
الحجوة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦

### الصرحة السابعة عشرة : جان بول سارتر

- ٥٥- جان بول سارتر      . الوجود والعلم ترجمة : د. عبد الرحمن بدوي  
دار الآداب بيروت ١٩٦٦
- ٥٦- جان بول سارتر      ما الأدب ؟ ترجمة : د. غنيمي هلال  
مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦١
- ٥٧- مجاهد عبد المنعم مجاهد      : سارتر : حاشية على النص  
دار الآداب بيروت ١٩٦٥

# فهرس

صفحة

٧	أد نكون مصرين معاه قبلأ أن نكون أصلاء .....	٧
١٥	: هيغل - الحياة هي حياة الفكر .....	١٥
٣٦	: كبير كيجارد - الطريق والحق والحياة .....	٣٦
٤٧	: رينيه ريككة - الإرادة .. يا لها من إله صغير ! ..	٤٧
٦٥	: هنريك إبسن - لم تعد هناك فلاكية محرمة ! .....	٦٥
٨١	: برتراند رسل - لا فكر بلا إنسان ، ولا إنسان بلا فكر	٨١
١٠١	: أنتريه بريجن - الواقع لا . ما فوق الواقع . نعم !	١٠١
١١٩	: أنتريه مالرو - سارق قنار ... وعاشق الآثار .....	١١٩
١٣٥	: إدنست جواي - في سيقى بدايتي . وفي قنالى حياتي	١٣٥
١٤٩	: يوجي أونيل - ولدت في لوكاندة . ومث في لوكاندة	١٤٩
١٦٩	: ألبر كلسي - الإنسان ذلك المستحيل .....	١٦٩
١٨٥	: روجيه جاردوي - الحياة ليست لما أضفان .....	١٨٥
٢٠٣	: جون أوزبورن - ليس بحكم العادة .. يعيش الإنسان !	٢٠٣
٢١٩	: كولين ويلسون - اللامتى . إنسان هذا العصر	٢١٩
٢٣٥	: فرانسواز ساجان - وداعاً أينما الأحرار ! .....	٢٣٥
٢٥٣	: صول يلو - هل الفن للفن أم للحياة أم لا ؟ ....	٢٥٣
٢٦٩	: آلان روب جريه - إما الفن أو اللتان ؟ .....	٢٦٩
٢٨٥	: جان بول سارتر - الإنسان محكوم عليه بالحرية ! ..	٢٨٥
٣٠٣	المصادر والمراجع .....	٣٠٣





## والمؤلف . . كتب أخرى

### (أ) مؤلف :

- |                                      |                              |
|--------------------------------------|------------------------------|
| ١ - حقيقة الفلسفات الإسلامية         | دار الكتاب العربي            |
| ٢ - ثقافتنا .. بين الأصالة والمعاصرة | المجلة المصرية العامة للكتاب |
| ٣ - المسرح أيقون                     | دار النهضة العربية           |
| ٤ - مسرح أولامرج                     | دار المعارف بمصر             |
| ٥ - سقوط الأئمة                      | دار الشعب                    |
| ٦ - لن يسدل الستار                   | مكتبة الأمل بالمصرية         |
| ٧ - مصطفى محمود .. شاهد على عصره     | دار المعارف بمصر             |
| ٨ - الضحك .. فلسفة وفن               | دار المعارف بمصر             |
| ٩ - مسرحيات في وجه النصر             | دار المعارف بمصر             |
| ١٠ - نيازرو .. في العهد المسرحي      | دار المعارف بمصر             |
| ١١ - جيل وراء جيل                    | المركز الثقافي الجامعي       |

### (ب) مترجمة :

#### ● مسرحيات :

- |                            |                                     |
|----------------------------|-------------------------------------|
| ١٢ - الفرد الكفيف الشعر    | ليوجين أونيل - روايات المسرح العالي |
| ١٣ - الإله الكبير براون    | ليوجين أونيل - روايات المسرح العالي |
| ١٤ - انظر وراءك في غضب     | ليون أوزيرون - مسرحيات عالية        |
| ١٥ - الجنية                | إدوارد آلي - مسرحيات مختارة         |
| ١٦ - من الوجودية إلى الميت | سارتر - بيكيت - مسرحيات مختارة      |

## ● دراسات :

- ١٧- فكرة المسرح  
 ١٨- ألكامي، أديب الرد  
 ١٩- الموسوعة الفلسفية المختصرة  
 ٢٠- محاورات برتراند رسل
- الفرنسيس فرجسون - دار النهضة العربية  
 لجورج كروكشاتك - دار الوطن العربي - بيروت  
 مع آخرون - مكتبة الأنجلو المصرية  
 لهرمان رسل - الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع	١٩٨٢/٢٧٤٤
الترقيم الدولي	ISBN ٩٧٧ - ٧٣٥٨ - ٦٦ - ٠

١/٨١/١٤٥

طبع بمطابع دار المنابر (ج. م. ح.)



## هذا الكتاب

هي صرخات وصيحات في وقت معاً . صرخات نقي .  
وصيحات إلبات . ومن النقي والآليات . يولد التطور والتغيير .  
والتيلاذ الجديد .

والمؤلف يتناول تلك الشخصيات في محالات الفكر والأدب  
والفن والفلسفة . التي كان ولا يزال لها دورها المؤثر على ضمير  
العصر باعتبارها شهود إلبات . وشهود نقي على عصرنا الحاضر .  
بعيث لا يمكن لأى متقف عصرى - مبدعاً كان أو ناقداً - إلا  
أن يكون قد تأثر بأكثرها في جانب من جوانب فكره وإبداعه .  
إنها شخصيات تعيش عصرها . وتتردد في كتاباتها أصدا  
الحاضر .